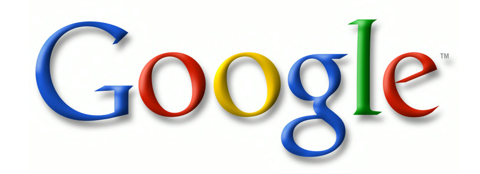








Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

Erster Theil.

Zweite Auflage.

Berlin, 1842.
Verlag von Duncker und Humblot.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

1963

Werke.

Vollständige Ausgabe

durch

einen Verein von Freunden des Verewigten:

D. Ph. Marheineke, D. J. Schulze, D. Ed. Gans,
D. Lp. v. Henning, D. H. Hotho, D. C. Michelet,
D. F. Förster.

Τἀληϑὲς ἀεὶ πλεῖστον ἰσχύει λόγου.
Sophocles.

10. 1

Zehnter Band.

Erste Abtheilung.

Zweite Auflage.

Berlin, 1842.
Verlag von Duncker und Humblot.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Für die erste Bearbeitung der Hegel'schen Aesthetik von Anfang an mit dem vollständigsten Material versehen, und in Rücksicht auf den Zeitpunkt der Herausgabe durch äußere Umstände nicht gedrängt, war es mir möglich, sogleich die erste Redaction mit voller Liebe zur Sache und anhaltendem Fleiße gleichmäßig durchzuführen. Bei der jetzt nöthig gewordenen zweiten Auflage habe ich deshalb geglaubt, der Ueberzeugung trauen zu dürfen, daß ein neues Zuratheziehen der Hegel'schen Manuscripte oder der nachgeschriebenen Hefte weder ein neues Resultat liefern, noch zu irgend sachlichen Verbesserungen den Anlaß geben könnte. So bin ich denn, bei beschränkter Muße und gehäuften eigenen Arbeiten, nur bemüht gewesen, eine nochmalige Durchsicht an einigen Stellen zu Verdeutlichungen, an anderen zu geringfügigen stylistischen Abänderungen zu benutzen. Letzteres hauptsächlich in dem Zweck, durch häufiges Fortstreichen der immer wiederkehrenden:

„z. B., u. s. f., daher, deshalb, dadurch, nämlich, insofern" ꝛc. ꝛc., so wie durch Theilung allzu langer Sätze, überhaupt wo es möglich war, durch kürzendes Zusammenziehn dem Vortrage, ohne den buchlichen Charakter zu gefährden, relativ wenigstens größere Lebendigkeit zu geben. Dem vielfach geäußerten Wunsche dagegen, das gesammte Werk auf einen bedeutend geringeren Umfang zu reduciren, damit es durch erleichterten Ankauf eine um so erweiterte Verbreitung finden, und einen desto ausgedehnteren Einfluß gewinnen möchte, habe ich mich nach bester Ueberzeugung nicht fügen können. In Hauptsachen, in den philosophischen Entwicklungen vornehmlich, schien mir eine Kürzung nicht ausführbar. Das Fortlassen der Beispiele aber und Auszüge oder der mehrfachen Abschweifungen würde, für mich wenigstens, einen Hauptreiz des Buchs, die behagliche Fülle, das bequeme Ausruhen, die lebendige Anschaulichkeit, durchweg zerstört haben. Zu noch durchgreifenderen Abänderungen gar fand ich mich um so weniger berechtigt, je mehr ich mich im Laufe der Zeit in Bezug auf die Gliederung der gesammten Aesthetik als Wissenschaft und die Auffassung einzelner Haupttheile in abweichenden eignen Ansichten befestigt habe.

Doch werde ich gern, sobald es mir sonstige Verpflichtungen gestatten, die ebenso fruchtbringende als schwierige Aufgabe zu lösen suchen, durch Zusammenfassen der schlagendsten Punkte und Verdeutlichen der durchgreifendsten Gedanken die vorliegende Aesthetik zu einem gedrängten Handbuche für Gymnasien und höhere Schulen umzuarbeiten.

Denn wie dringend es in unseren Tagen Noth thut, dem Universitätsunterricht auch in Rücksicht auf Kunstansicht und lebendigen Kunstsinn eine gründliche Vorbildung vorauszuschicken, hat keiner zu erfahren bessere Gelegenheit, als wer auf Universitäten Gegenstände der Kunst seit einer langen Reihe von Jahren ästhetisch behandelt hat.

Berlin, den 5. December 1841.

H. G. Hotho.

Vorrede zur ersten Auflage.

Es darf an diesem Orte ebensowenig mein Zweck seyn, den hiermit dem Publicum zum erstenmal dargebotenen Vorlesungen Hegel's über Aesthetik eine Lobrede voranzustellen, als es mein Wunsch seyn könnte, die etwaigen Mängel in Rücksicht auf die Gliederung des Ganzen oder die Ausführung einzelner Theile anzudeuten. Das vorliegende Werk wird das tiefe Grund-Princip Hegel's, das auch in diesem Kreise der Philosophie seine Macht der Wahrheit von Neuem bewährt hat, sich am besten durch sich selber Bahn brechen lassen. Ist dieß erst geschehen, so wird es sich bald genug für die Einsichtigen, sowohl im Angesichte der nahverwandten schelling'schen Anfänge einer speculativen Aesthetik, als auch der zuwenig noch gewürdigten Verdienste Solger's, seine richtige Stellung geben, in welcher es alle frühere und gleichzeitige von wissenschaftlich untergeordneten Standpunkten aus mehr oder minder mißglückte Versuche in demselben Maaße überragt, in welchem es sich zugleich als ein bisher in seiner Basis unerschütterter Gipfel der Erkenntniß dem Sprudeln und Gähren jenes jugendlichen Uebermuths gegenüberstellt, der sich durch sein halbes Talent für künstlerische Production über den Ernst der Wissenschaft erhoben meint, und in dem falschen Glauben, ganz neue Bedürfnisse hegen und befriedigen zu müssen, sich nun in dem doppelten Gebiete der Kunst und Philosophie der Kunst durch oberflächliche Vermischung beider für um so freier hält, je weniger ihm die ächte Vertiefung in das eine oder andre gelingen will.

Bei dieser Ueberzeugung bleibt dem Herausgeber nichts weiter übrig, als die Grundsätze kurz zu berühren, welche ihm

das Geschäft der anvertrauten Redaction ebenso erschwert als erleichtert haben.

Die Verpflichtungen solcher Herausgabe lassen sich den Forderungen vergleichen, denen ein treugesinnter Restaurator alter Gemälde Genüge leisten möchte. Sie bestehn auf der einen Seite in der subjectivitätslosesten Versenkung in das überlieferte Werk, und dessen Geist und Darstellungsweise; auf der anderen in der consequentesten Bescheidenheit, welche sich nur das Nothwendige zu ergänzen erlaubt, um das Ursprüngliche, wo es sich findet, durchweg zu schonen, das Hinzugefügte aber, wenn das Glück es vergönnt, überall zu dem angenäherten Werth des Erhaltenen und Aechten harmonisch zu steigern bemüht ist. Mit den gleichen Pflichten theilt nun aber die ähnliche Arbeit leider auch bei ihrem Gelingen das gleiche Schicksal: den Lohn der Belohnungslosigkeit; indem Geduld, Fleiß, Verstand, Sinn und Geist, wo sie am meisten das Ihrige gethan, und das Beste, was zu leisten war, vollbracht haben, nicht nur am meisten verborgen bleiben, sondern gerade auf der Spitze ihrer Vollendung durchaus unerkennbar werden, während die Mängel allein, selbst da, wo sie sich dem Bestand der Sache nach nicht umgehen ließen, auch für den ungeübteren Blick offen zu Tage liegen.

Ein solches Loos trifft den Herausgeber der gegenwärtigen Hefte um so unerläßlicher, als er sich der Natur des Geschäfts gemäß bald genug in immer bedeutendere Schwierigkeiten verwickelt sah. Denn es handelte sich nicht etwa darum, ein von Hegel selber ausgearbeitetes Manuscript, oder irgend ein als treu beglaubigtes nachgeschriebenes Heft mit einigen Styl-Veränderungen abdrucken zu lassen, sondern die verschiedenartigsten oft widerstrebenden Materialien zu einem wo möglich abgerundeten Ganzen mit größter Vorsicht und Scheu der Nachbesserung zu verschmelzen.

Den sichersten Stoff lieferten hiefür Hegel's eigene Papiere, deren er sich jedesmal bei dem mündlichen Vortrage bediente. Das älteste Heft schreibt sich aus Heidelberg her und trägt die Jahreszahl 1818. Nach Art der Encyklopädie und späteren Rechts-Philosophie in kurz zusammengedrängte Paragraphen und ausfüh-

rende Anmerkungen getheilt, hat es wahrscheinlich zu Dictaten gedient, und mag vielleicht den Hauptzügen nach bereits in Nürnberg zum Zweck des philosophischen Gymnasial-Unterrichts entworfen worden seyn. Nach Berlin berufen muß es Hegel jedoch bei seinen ersten Vorträgen über Aesthetik nicht mehr für genügend erachtet haben, denn schon im October 1820 begann er eine durchgängig neue Umarbeitung, aus welcher das Heft entstanden ist, das von nun an die Grundlage für alle seine späteren Vorlesungen über den gleichen Gegenstand blieb, so daß die wesentlicheren Abänderungen aus den Sommer-Semestern 1823 und 1826, so wie aus dem Winter-Semester $18\frac{28}{29}$ nur auf einzelne Blätter und Bogen aufgeschrieben und als Beilage eingeschoben sind. Der Zustand dieser verschiedenen Manuscripte ist von der mannichfaltigsten Art; die Einleitungen beginnen mit einer fast durchgängigen stylistischen Ausführung, und auch in dem weiteren Verlauf zeigt sich in einzelnen Abschnitten eine ähnliche Vollständigkeit; der übrige größte Theil dagegen ist entweder in ganz kurzen unzusammenhängenden Sätzen, oder meist nur mit einzelnen zerstreuten Wörtern angedeutet, die nur durch Vergleichung der am sorgsamsten nachgeschriebenen Hefte können verständlich werden. Wie sich übrigens Hegel selber auf dem Katheder aus diesen Papieren mit ihren laconischen Kernwörtern und den verwirrend von Jahr zu Jahr gehäuften, bunt durcheinander geschriebenen Randanmerkungen jedesmal mitten im Fluß des Vortrags hat zurecht finden können, ist kaum begreiflich, da selbst der eingeübteste Leser oft weder mit dem Suchen und Finden der Zeichen, die von Oben nach Unten, von der Linken nach der Rechten herüber und hinüber schicken, noch mit dem richtigen Zusammenstellen zu Stande zu kommen vermag.

Diese äußere Schwierigkeit jedoch wird durch eine andere innere noch bei Weitem überboten. Von dem lebendigen Interesse nämlich, mit welchem sich Hegel bestrebte, bei jedem neuen Vortrage seinen Gegenstand tiefer zu durchdringen, philosophisch gründlicher einzutheilen, und das Ganze sachgemäßer sich ausbreiten und abrunden zu lassen, oder die früher schon festgestellten Hauptpunkte und einzelnen Nebenseiten durch neue Beleuchtungen in ein immer

klareres Licht zu bringen, — von diesem nicht aus einer unzufriedenen Besserungslust, sondern aus der Vertiefung in den Werth der Sache geschöpften Eifer legen keine anderen Vorlesungen ein deutlicheres Zeugniß ab. Und in der That war auch keine andere Disciplin solch einer, mit stets frischem Blick und verstärkter Kraft der Speculation und erweiterten Uebersicht unternommenen, Umgestaltung bedürftiger als eben die Wissenschaft der Kunst. Die fremden Behandlungsweisen leisteten nur für einzelne Gebiete eine nützliche Hülfe, und bei diesem Mangel an Vorarbeiten konnte auch das früher selber Durchdachte später nur immer als eigene Vorarbeit gelten. Wie erfolgreich nun aber auch diese mehr als zehnjährigen Bemühungen gewesen sind, so möchte ich doch weder behaupten, daß sie sich jener Vollendung erfreut hätten, durch welche sich Hegel bei seiner Logik, Rechts-Philosophie und Geschichte der Philosophie belohnt sah, noch möchte ich, obschon mit dem Grund-Princip einverstanden, die Art der Gliederung des Ganzen, oder jede einzelne Ansicht und Auffassung unterschreiben. In der Kunst machen sich leichter als in anderen Gebieten Jugendeindrücke, subjective Vorliebe und Abneigung geltend. Um desto schwieriger war es daher, aus den verschiedenartigsten Eintheilungen und deren immer erneuten Aenderung, gleichsam im stummen Einverständniß des hegel'schen Geistes selber, die ächte und wahre herauszufinden und als gültig hinzustellen. In dieser Beziehung muß ich mich sogleich nach einer Seite hin verwahren. Es könnte sich leicht ereignen, daß Zuhörer Hegel's, wenn sie die abgedruckten Vorlesungen mit ihren eigenen Heften aus diesem oder jenem Jahr in Vergleich bringen, und nun oft genug einen veränderten Gang und eine bedeutend verschiedene Ausführung finden, sich veranlaßt sähen, diesen Unterschied dem willkührlichen Besserwissenwollen des Herausgebers aufzubürden. Und doch ist dieser Mangel an Uebereinstimmung nur aus der Uebersicht über das gesammte Material entstanden, welche mir die Pflicht auferlegte, nach innerster Ueberzeugung das Beste, wo ich es fand, jetzt aus den früheren, dann aus den späteren Manuscripten herauszusuchen und in Einklang zu bringen. Im Ganzen glaube ich in dieser Rücksicht, daß bei

Hegel für die fortschreitende Durcharbeitung seiner Vorlesungen über Natur-Philosophie, Psychologie, Aesthetik, Philosophie der Religion und Weltgeschichte, im Allgemeinen der Zeitraum vom Jahre 1823—1827 etwa der an Erfolg gehaltreichste gewesen sey. Früher gleichmäßig mit dem Gedanken wie mit dem empirischen Inhalte ringend, war er in der vollen Macht und Klarheit seiner Speculation in dieser Zeit erst des breit und breiter zusammengehäuften Stoffs, der orientalischen Kunst, Religion und Wissenschaft vornehmlich, immer vollständiger Herr geworden, und die durchsichtige Tiefe des sich dem Begriffe der Sache nach entfaltenden Gedankenganges interessirte ihn noch ganz ebenso, als die lebendig ausfüllende Einreihung seiner reichen und vielseitigen Anschauungen und Kenntnisse. In den späteren Jahren scheint ihn manche bittere Erfahrung zu immer populäreren Darstellungen veranlaßt zu haben, welche zwar ihren eigenthümlichen Zweck erreicht haben mögen, indem sie oft die schwierigsten Punkte mit meisterhafter Deutlichkeit entwickeln, in der Strenge jedoch der wissenschaftlichen Methode merklich nachlassen. — Wenn es der Raum erlaubt, hoffe ich dem zunächst erscheinenden zweiten Bande der Aesthetik eine gedrängte Charakteristik und Uebersicht über die verschiedenen Jahrgänge der Vorlesungen, und ihre unterrichtenden Abänderungen, zur Rechtfertigung der von mir auserwählten Gliederung, anfügen zu können.

Der oben angedeutete Zustand nun der hegel'schen Manuscripte machte die Beihülfe sorglich nachgeschriebener Hefte durchaus nothwendig. Beide verhalten sich wie Skizze und Ausführung. Auch in dieser Beziehung kann ich, statt über Mangel an Material Klage zu führen, nur für die gefundene bereitwillige Unterstützung bei dieser Gelegenheit öffentlich meinen besten Dank aussprechen. Der heidelberger Vorlesungen aus dem Jahre 1818 bedurfte ich nicht, da Hegel sich in seinen späteren Manuscripten nur ein oder zwei Mal ausführlicherer Beispiele wegen auf sie bezieht; in dem gleichen Maaße konnte ich der ersten berliner Vorträge im Winter-Semester $18\frac{20}{21}$ entbehren. Für die darauf folgenden, wesentlich umgearbeiteten des Jahres 1823 gab mir

ein eigenes in diesem Jahre nachgeschriebenes Heft eine sichere Auskunft. Ein Gleiches besaß ich für die Vorlesungen aus dem Jahre 1826, dem sich jedoch zur nöthigen Vervollständigung das ausführlich nachgeschriebene des Herrn Hauptmann von Griesheim, ein Aehnliches vom Referendarius Herrn M. Wolf, und ein kurz zusammengefaßtes vom Herrn D. Stieglitz anschlossen. Derselbe Reichthum kam mir für die Wintervorträge $18\frac{28}{29}$ zu Statten, für welche mir das ausführliche Heft meines Collegen, des Herrn Licentiaten Bauer, sowie die Hefte des Herrn D. Heimann und Herrn Ludw. Geyer, und die gedrängteren meiner Collegen, des Herrn Professor D. Droysen und Licentiaten Herrn Vatke, in genügendster Weise vor Augen lagen.

Die Hauptschwierigkeit nun bestand in der Ineinanderarbeitung und Verschmelzung dieser mannichfaltigen Materialien. Seit der Herausgabe der hegel'schen Vorlesungen über Religionsphilosophie und Geschichte der Philosophie waren in dieser Hinsicht bereits ganz entgegengesetzte Anforderungen laut geworden. Auf der einen Seite hieß es, das Zweckmäßigste sey, den wirklichen mündlichen Vortrag, so viel als irgend möglich, beizubehalten, und denselben nur etwa von den auffallendsten stylistischen Unebenheiten, von den häufigen Wiederholungen und sonstigen kleinen Mängeln zu befreien. Ich habe diese Ansicht nicht zu der meinigen machen können. Wer dem eigenthümlichen Vortrage Hegel's längere Zeit mit Einsicht und Liebe gefolgt ist, wird als die Vorzüge desselben, außer der Macht und Fülle der Gedanken, hauptsächlich die unsichtbar durch das Ganze hindurchleuchtende Wärme, sowie die Gegenwärtigkeit der augenblicklichen Reproduction anerkennen, aus welcher sich die schärfsten Unterschiede und vollsten Wiedervermittlungen, die grandiosesten Anschauungen, die reichsten Einzelnheiten und weitesten Uebersichten gleichsam im lauten Selbstgespräch des sich in sich und seine Wahrheit vertiefenden Geistes erzeugten, und zu den kernigsten, in ihrer Gewöhnlichkeit immer doch neuen, in ihren Absonderlichkeiten immer doch ehrwürdigen und alterthümlichen Worten verkörperten. Am wunderbarsten aber waren jene erschütternd zündenden Blitze des Genius, zu denen

sich, meist unerwartet, Hegel's umfassendstes Selbst concentrirte, und nun sein Tiefstes und Bestes aus innerstem Gemüthe eben so anschauungsreich als gedankenklar für die, welche ihn ganz zu fassen befähigt waren, mit unbeschreibbarer Wirkung aussprach. Die Außenseite des Vortrags dagegen blieb nur für solche nicht hinderlich, denen sie durch langes Hören bereits so sehr zur Gewohnheit geworden war, daß sie nur durch Leichtigkeit, Glätte und Eleganz sich würden gestört gefunden haben. — Wirft man nun einen Blick auf die nachgeschriebenen Hefte, so fallen mehr oder weniger nur diese hemmenden Aeußerlichkeiten auf, aus denen das erquickende innere Leben entflohen ist. Das Bemühen aus ihnen, selbst mit Aushülfe der lebhaftesten eignen Erinnerung den ursprünglichen Vortrag wieder herzustellen, könnte zum Resultate nur immer jenes halbe Mißlingen haben, dem sich auch die geschicktesten Künstler nicht entwinden können, wenn ihnen die unerfüllbare Aufgabe zugemuthet wird, aus der Todtenmaske die lebendigen Portrait-Züge eines Dahingeschiedenen wieder hervorzuzaubern.

Aus diesem Grunde war es von Anfang an mein Bestreben, den gegenwärtigen Vorlesungen bei ihrer Durcharbeitung einen buchlichen Charakter und Zusammenhang zu geben, ohne die lebendigere Lässigkeit des mündlichen Vortrags, dem es episodisch abzuschweifen und sich bald eng zusammenzuziehen, bald auszubreiten und in mannichfaltigen Beispielen bequem zu ergehn erlaubt ist, ganz zu zerstören. Denn Lesen und Hören sind verschiedene Dinge, und Hegel selbst hat, wie sich aus den Manuscripten ergiebt, nie so geschrieben wie er gesprochen hat. Ich habe mir deshalb häufig eine Veränderung in der Trennung, Verknüpfung und inneren Structur der in den Heften vorgefundenen Sätze, Wendungen und Perioden nicht verboten. Mit durchgängiger Treue dagegen bin ich bemüht gewesen, die specifischen Ausdrücke der Gedanken und Anschauungen Hegel's vollständig in ihrer eigensten Färbung wiederzugeben, und das Colorit seiner Diction, welches jedem lebendig sich einprägt, der sich dauernd mit Hegel's Schriften und Vorträgen bekannt gemacht hat, so viel ich es vermochte, beizubehalten. Mein Hauptaugenmerk aber war darauf gerichtet, dem aus so

vielartigem Material mühsam zusammengestellten Text, so weit es diese Redactions-Weise forderte und das Glück es zuließ, die Seele und innere Lebendigkeit wieder einzuhauchen, welche sich durch Alles hindurchzog, was Hegel sagte und schrieb.

Auf der anderen Seite nun haben entgegengesetzte Stimmen die Forderung geltend gemacht, die Herausgeber hegel'scher Vorlesungen müßten sich die schwierigere Aufgabe stellen, nicht nur die äußeren Mängel zu tilgen, sondern auch den inneren Gebrechen, wo sie sich fänden, Abhülfe zu verschaffen, und deshalb die Gliederung des Ganzen, wenn sie einer wissenschaftlichen Rechtfertigung entbehrte, umzugestalten, dialectische Uebergänge, fehlten sie, einzufügen, Allzuschwieriges zu erleichtern, lose Zusammenhangendes philosophisch fester zu verbinden, die Anführung von Kunstbeispielen zu vermehren, und überhaupt im Einzelnen wie im Allgemeinen darzuthun, was sie selber in dem gleichen Felde zu leisten im Stande wären. Dieser Ansicht habe ich noch weniger beipflichten können. Denn das Publicum hat das unbestreitbare Recht, auch in den nachgelassenen Vorträgen nicht diesen oder jenen Schüler, und gleichgesinnten Mitarbeiter Hegel's, sondern ihn selber mit seinen aus ihm allein entsprungenen Gedanken und Entwickelungen vor sich zu haben. In diesem Sinne würde selbst das Verbessern eine Fälschung und Sünde gegen die Treue und Wahrheit geschichtlicher Documente seyn.

Wie sehr ich nun aber von dieser letzteren Ueberzeugung durchdrungen bin, muß ich dennoch gestehen, derselben in gewissem Sinne im Einzelnen untreu geworden zu seyn. Indem es nämlich, um die vorliegenden Materialien vollständig auszuschöpfen, nothwendig war, einzelne Stellen und Ausführungen bald diesem bald jenem Jahrgange der verschiedenen Vorträge zu entnehmen, ließ es sich nicht vermeiden, hin und wieder außer den sprachlichen Ueberleitungen, kleine sachlich verbindende Mittelglieder selber zu finden und einzuflechten. Auch diese Eigenmächtigkeit würde ich mir nicht erlaubt haben, wenn Hegel nicht wechselnd in den verschiedenen Bearbeitungen jedesmal andere Kapitel vorzugsweise mit Liebe und Ausführlichkeit behandelt hätte. Sollten sie sich

sämmtlich zu ein und demselben Ganzen zusammenschließen, so waren dergleichen Worte und Sätze nicht zu entbehren, und so schien mir der Vortheil der Vollständigkeit jenen Mißstand einer bei Nebendingen selbstständig sich einmischenden Redaction bei Weitem zu überwiegen.

Außer den ebenerwähnten Hinzufügungen habe ich es mir gleichfalls zugestanden, auch in solchen Stellen, wo eine gewisse Verwirrung in der äußerlichen Anordnung des Stoffs und seiner Folge sich nur den Zufälligkeiten des mündlichen Vortrags zur Last legen ließ, eine übersichtlichere und klarere Ordnung aufzufinden. Wer auch hierin ein Unrecht sehen will, für den weiß ich zur Sicherstellung nichts als eine dreizehnjährige Vertrautheit mit der hegel'schen Philosophie, einen dauernden freundschaftlichen Umgang mit ihrem Urheber, und eine noch in nichts geschwächte Erinnerung an alle Nüancen seines Vortrags entgegenzusetzen.

Was übrigens in der gegenwärtigen Redaction gelungen seyn mag, was nicht, muß ich dem Urtheile derer überlassen, welche durch die Gunst ähnlicher Umstände zu competenten Richtern darüber berufen sind.

Dem größeren Publicum aber übergebe ich dieß Werk mit dem Wunsche eines vorurtheilfreien Blickes und jenes sich gründlich einarbeitenden Eifers, der allein befähigt, das Seltene und Große, in welcher Gestalt es auch erscheinen mag, zu würdigen und zu genießen.

Berlin, den 26. Juni 1835.

H. G. Hotho.

Inhaltsverzeichniſs.

Erſter Theil.

Die Idee des Kunſtſchönen oder das Ideal.

Erſtes Kapitel.

Begriff des Schönen überhaupt.

Seite

Zweites Kapitel.

Das Naturschöne.

Drittes Kapitel.

Das Kunstschöne oder das Ideal.

Zweiter Theil.

Entwickelung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

Erster Abschnitt.

Die symbolische Kunstform.

Erstes Kapitel.

Die unbewußte Symbolik.

Seite.

Zweites Kapitel.

Die Symbolik der Erhabenheit.

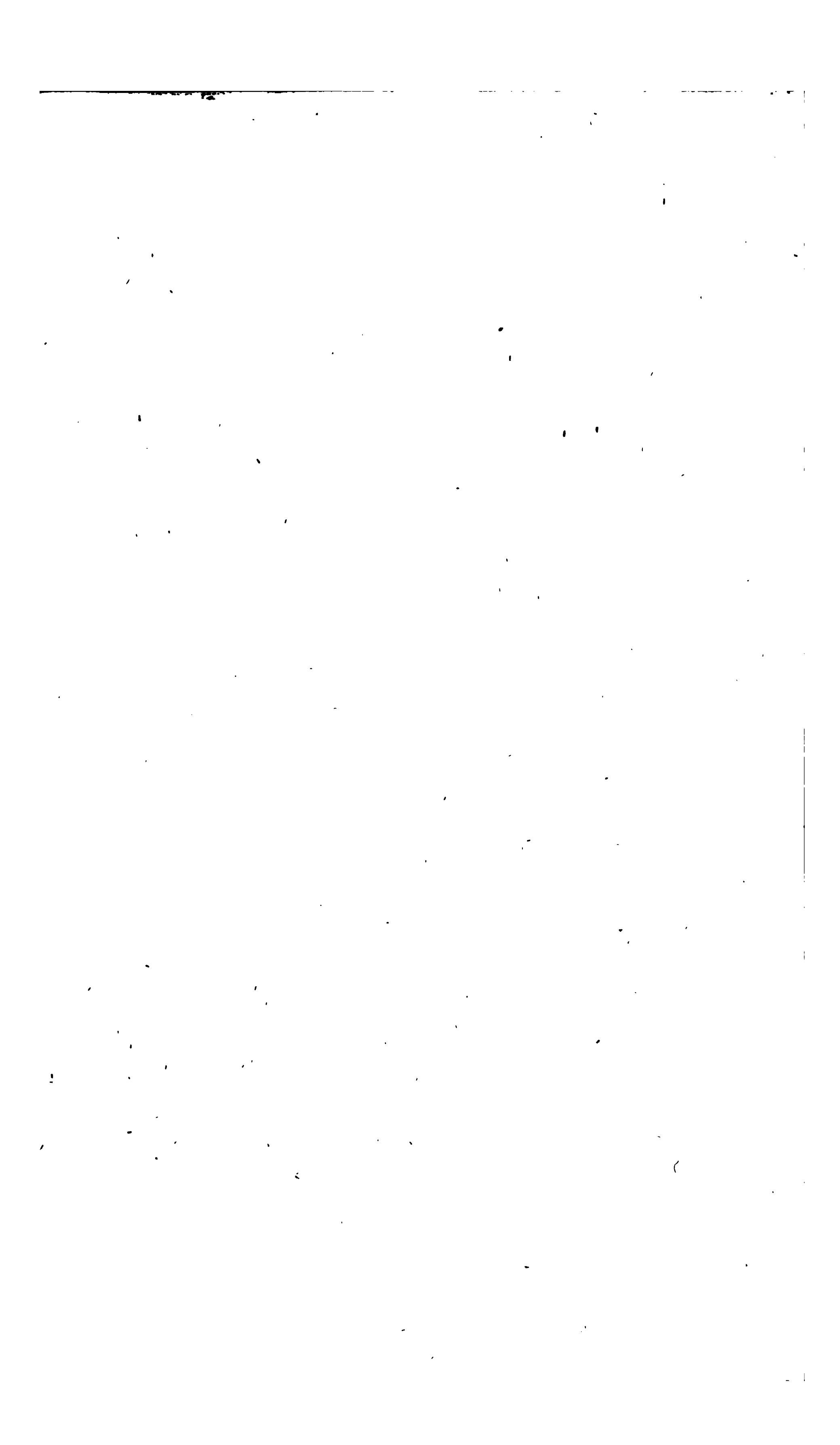
Drittes Kapitel.

Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform.

Einleitung

in die

Aesthetik.



Einleitung.

M. h. H.

Diese Vorlesungen sind der Aesthetik gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst und zwar die schöne Kunst ihr Gebiet.

Für diesen Gegenstand freilich ist der Name Aesthetik eigentlich nicht ganz passend. Denn „Aesthetik" bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens, und hat in dieser Bedeutung als eine neue Wissenschaft, oder vielmehr als etwas, das erst eine philosophische Disciplin werden sollte, in der wolfischen Schule zu der Zeit ihren Ursprung erhalten, als man in Deutschland die Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen betrachtete, welche sie hervorbringen sollten; wie z. B. die Empfindung des Angenehmen, der Bewunderung, der Furcht, des Mitleidens u. s. f. Um des Unpassenden oder eigentlicher um des Oberflächlichen dieses Namens willen hat man denn auch andere, z. B. den Namen Kallistik zu bilden versucht. Doch auch dieser zeigt sich als ungenügend, denn die Wissenschaft, die gemeint ist, betrachtet nicht das Schöne überhaupt, sondern rein das Schöne der Kunst. Wir wollen es deshalb bei dem Namen Aesthetik bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, daß er als Name kann beibehalten werden. Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist „Philosophie der Kunst," und bestimmter „Philosophie der schönen Kunst."

I. Durch diesen Ausdruck nun schließen wir sogleich das Naturschöne aus. Solche Begrenzung unseres Gegenstandes kann einerseits als willkürliche Bestimmung erscheinen, wie denn jede Wissenschaft sich ihren Umfang beliebig abzumarken die Befugniß habe. In diesem Sinne aber dürfen wir die Beschränkung der Aesthetik auf das Schöne der Kunst nicht nehmen. Im gewöhnlichen Leben zwar ist man gewohnt von schöner Farbe, einem schönen Himmel, schönem Strome, ohnehin von schönen Blumen, schönen Thieren und noch mehr von schönen Menschen zu sprechen, doch läßt sich, obschon wir uns hier nicht in den Streit einlassen wollen, in wiefern solchen Gegenständen mit Recht die Qualität Schönheit beigelegt, und so überhaupt das Naturschöne neben das Kunstschöne gestellt werden dürfe, hiegegen zunächst schon behaupten, daß das Kunstschöne höher stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Productionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Ja formell betrachtet ist selbst ein schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, höher als irgend ein Naturproduct; denn in solchem Einfalle ist immer die Geistigkeit und Freiheit präsent. Dem Inhalt nach freilich erscheint z. B. die Sonne als ein absolut nothwendiges Moment, während ein schiefer Einfall als zufällig und vorübergehend verschwindet; aber für sich genommen ist solche Naturexistenz, wie die Sonne, indifferent, nicht in sich frei und selbstbewußt, und betrachten wir sie in dem Zusammenhange ihrer Nothwendigkeit mit Anderem, so betrachten wir sie nicht für sich, und somit nicht als schön.

Sagten wir nun überhaupt der Geist und seine Kunstschönheit stehe höher als das Naturschöne, so ist damit allerdings noch soviel als nichts festgestellt, denn höher ist ein ganz unbestimmter Ausdruck, der Natur- und Kunstschönheit noch als im

Raume der Vorstellung nebeneinanderstehend bezeichnet und nur einen quantitativen und dadurch äußerlichen Unterschied angiebt. Das Höhere des Geistes und seiner Kunstschönheit, der Natur gegenüber, ist aber nicht ein nur relatives, sondern der Geist erst ist das Wahrhaftige, alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaft schön ist, als dieses Höheren theilhaftig, und durch dasselbe erzeugt. In diesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste selber enthalten ist. — Außerdem wird uns die Beschränkung auf die schöne Kunst sehr natürlich vorkommen, denn soviel auch von Naturschönheiten — weniger bei den Alten als bei uns — die Rede ist, so ist doch wohl noch Niemand auf den Einfall gekommen, den Gesichtspunkt der Schönheit der natürlichen Dinge herauszuheben, und eine Wissenschaft, eine systematische Darstellung dieser Schönheiten machen zu wollen. Man hat wohl den Gesichtspunkt der Nützlichkeit herausgenommen, und hat z. B. eine Wissenschaft der gegen die Krankheiten dienlichen natürlichen Dinge, eine materia medica, verfaßt, eine Beschreibung der Mineralien, chemischen Producte, Pflanzen, Thiere, welche für die Heilung nützlich sind, aber aus dem Gesichtspunkte der Schönheit hat man die Reiche der Natur nicht zusammengestellt und beurtheilt. Wir fühlen uns bei der Naturschönheit zu sehr im Unbestimmten ohne Kriterium zu seyn, und deshalb würde solche Zusammenstellung zu wenig Interesse darbieten.

Diese vorläufigen Bemerkungen über die Schönheit in der Natur und Kunst, über das Verhältniß beider, und das Ausschließen der ersteren aus dem Bereich unseres eigentlichen Gegenstandes sollen die Vorstellung entfernen, als falle die Beschränkung unserer Wissenschaft nur der Willkür und Beliebigkeit anheim. Bewiesen sollte dieß Verhältniß hier noch nicht werden, denn die

Betrachtung desselben fällt innerhalb unserer Wissenschaft selber, und ist deshalb erst später näher zu erörtern und zu erweisen.

Begränzen wir uns nun aber vorläufig schon auf das Schöne der Kunst, so stoßen wir bereits bei diesem ersten Schritt sogleich auf neue Schwierigkeiten.

Das Erste nämlich, was uns beifallen kann, ist die Bedenklichkeit, ob sich auch die schöne Kunst einer wissenschaftlichen Behandlung würdig zeige. Denn das Schöne und die Kunst zieht sich wohl wie ein freundlicher Genius durch alle Geschäfte des Lebens und schmückt heiter alle äußeren und inneren Umgebungen, indem sie den Ernst der Verhältnisse, die Verwicklungen der Wirklichkeit mildert, die Müßigkeit auf eine unterhaltende Weise tilgt, und wo es nichts Gutes zu vollbringen giebt, die Stelle des Bösen wenigstens immer besser als das Böse einnimmt. Doch wenn sich die Kunst auch allenthalben, vom rohen Putze der Wilden an bis auf die Pracht der mit allem Reichthum gezierten Tempel, mit ihren gefälligen Formen einmischt, so scheinen dennoch diese Formen selbst außerhalb der wahrhaften Endzwecke des Lebens zu fallen, und wenn auch die Kunstgebilde diesen ernsten Zwecken nicht nachtheilig werden, ja sie zuweilen selbst, wenigstens durch Abhalten des Ueblen, zu befördern scheinen, so gehört doch die Kunst mehr der Remission, der Nachlassung des Geistes an, während die substantiellen Interessen vielmehr seiner Anstrengung bedürfen. Deshalb kann es den Anschein haben, als wenn das, was nicht für sich selbst ernster Natur ist, mit wissenschaftlichem Ernste behandeln zu wollen unangemessen und pedantisch seyn würde. Auf allen Fall erscheint nach solcher Ansicht die Kunst als ein Ueberfluß, mag auch die Erweichung des Gemüths, welche die Beschäftigung mit der Schönheit bewirken kann, nicht eben als Verweichlichung nachtheilig werden. Es hat in dieser Rücksicht vielfach nöthig geschienen, die schönen Künste, von denen zugegeben wird, daß sie ein Luxus seyen, in Betreff auf ihr Verhältniß zur praktischen Nothwendigkeit überhaupt, und

näher zur Moralität und Frömmigkeit, in Schutz zu nehmen, und da ihre Unschädlichkeit nicht zu erweisen ist, es wenigstens glaublich zu machen, daß dieser Luxus des Geistes etwa eine größere Summe von Vortheilen gewähre als von Nachtheilen. In dieser Hinsicht hat man der Kunst sehr ernste Zwecke zugeschrieben, und sie vielfach als eine Vermittlerin zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Neigung und Pflicht, als eine Versöhnerin dieser in so hartem Kampf und Widerstreben aneinanderkommenden Elemente empfohlen. Aber man kann dafür halten, daß bei solchen zwar ernsteren Zwecken der Kunst Vernunft und Pflicht dennoch nichts durch jenen Versuch des Vermittelns gewönnen, weil sie eben ihrer Natur nach als unvermischbar sich solcher Transaction nicht hergäben, und dieselbe Reinheit forderten, welche sie in sich selbst haben. Und außerdem sey die Kunst auch hierdurch der wissenschaftlichen Erörterung nicht würdiger geworden, indem sie doch immer nach zweien Seiten hin diene, und neben höheren Zwecken ebenso sehr auch Müßigkeit und Frivolität befördere, ja überhaupt in diesem Dienste, statt für sich selber Zweck zu seyn, nur als Mittel erscheinen könne. — Was endlich die Form dieses Mittels anbetrifft, so scheint es stets eine nachtheilige Seite zu bleiben, daß wenn die Kunst auch in der That ernsteren Zwecken sich unterwirft, und ernstere Wirkungen hervorbringt, das Mittel, das sie selber hiezu gebraucht, die Täuschung ist. Denn das Schöne hat sein Leben in dem Scheine. Ein in sich selbst wahrhafter Endzweck aber, wird man leicht anerkennen, muß nicht durch Täuschung bewirkt werden, und wenn er auch durch dieselbe hie und da eine Förderung gewinnen kann, so mag dies doch nur auf beschränkte Weise der Fall seyn; und selbst dann wird die Täuschung nicht für das rechte Mittel gelten können. Denn das Mittel soll der Würde des Zweckes entsprechend seyn, und nicht der Schein und die Täuschung, sondern nur das Wahrhafte vermag das Wahrhafte zu erzeugen. Wie auch die Wissenschaft die wahrhaften Interessen des Geistes nach der wahrhaften Weise der

Wirklichkeit und der wahrhaften Weise ihrer Vorstellung zu betrachten hat.

In diesen Beziehungen kann es den Anschein nehmen, als sey die schöne Kunst einer wissenschaftlichen Betrachtung unwerth, weil sie nur ein gefälliges Spiel bleibe, und wenn sie auch ernstere Zwecke verfolge, dennoch der Natur dieser Zwecke widerspreche, überhaupt aber nur im Dienste jenes Spiels wie dieses Ernstes stehe, und sich zum Elemente ihres Daseins wie zum Mittel ihrer Wirkungen nur der Täuschung und des Scheins bedienen könne.

Noch mehr aber zweitens kann es das Ansehn haben, daß wenn sich auch die schöne Kunst überhaupt wohl philosophischen Reflexionen darbiete, sie dennoch für eigentlich wissenschaftliche Betrachtung kein angemessener Gegenstand wäre. Denn die Kunstschönheit stellt sich dem Sinne, der Empfindung, Anschauung, Einbildungskraft dar, sie hat ein anderes Gebiet als der Gedanke, und die Auffassung ihrer Thätigkeit und ihrer Produkte erfordert ein anderes Organ, als das wissenschaftliche Denken. Ferner ist es gerade die Freiheit der Produktion und der Gestaltungen, welche wir in der Kunstschönheit genießen. Wir entfliehen, so scheint es, bei dem Hervorbringen wie beim Anschauen ihrer Gebilde jeder Fessel der Regel und des Geregelten. Vor der Strenge des Gesetzmäßigen und der finstern Innerlichkeit des Gedankens suchen wir Beruhigung und Belebung in den Gestalten der Kunst; gegen das Schattenreich der Idee heitere, kräftige Wirklichkeit. Endlich ist die Quelle der Kunstwerke die freie Thätigkeit der Phantasie, welche in ihren Einbildungen selbst freier als die Natur ist. Der Kunst steht nicht nur der ganze Reichthum der Naturgestaltungen in ihrem mannichfachen bunten Scheinen zu Gebot, sondern die schöpferische Einbildungskraft vermag sich darüber hinaus noch in eigenen Produktionen unerschöpflich zu ergehen. Bei dieser unermeßlichen Fülle der Phantasie und ihrer freien Producte scheint der Gedanke den Muth verlieren zu müssen, dieselben vollständig vor sich zu

bringen, zu beurtheilen, und sie unter seine allgemeinen Formeln einzureihen.

Die Wissenschaft dagegen, giebt man zu, habe es ihrer Form nach mit dem von der Masse der Einzelheiten abstrahirenden Denken zu thun, wodurch einerseits die Einbildungskraft und deren Zufall und Willkür, das Organ also der Kunstthätigkeit und des Kunstgenusses, von ihr ausgeschlossen bleibt. Andererseits, wenn die Kunst gerade die lichtlose dürre Trockenheit des Begriffs erheiternd belebe, seine Abstractionen und Entzweiung mit der Wirklichkeit versöhne, den Begriff an der Wirklichkeit ergänze, so hebe ja eine nur denkende Betrachtung dieß Mittel der Ergänzung selbst wieder auf, vernichte es, und führe den Begriff auf seine wirklichkeitslose Einfachheit und schattenhafte Abstraction wieder zurück. Ihrem Inhalte nach beschäftige sich ferner die Wissenschaft mit dem in sich selbst Nothwendigen. Legt nun die Aesthetik das Naturschöne bei Seite, so haben wir in dieser Rücksicht scheinbar nicht nur nichts gewonnen, sondern uns von dem Nothwendigen vielmehr noch weiter entfernt. Denn der Ausdruck Natur giebt uns schon die Vorstellung von Nothwendigkeit und Gesetzmäßigkeit, von einem Verhalten also, das der wissenschaftlichen Betrachtung näher zu sein und ihr sich darbieten zu können Hoffnung läßt. Im Geiste aber überhaupt, am meisten in der Einbildungskraft, scheint im Vergleich mit der Natur eigenthümlich die Willkür und das Gesetzlose zu Hause, und dieses entzieht sich von selbst aller wissenschaftlichen Begründung.

Nach allen diesen Seiten hin scheint daher die schöne Kunst sowohl ihrem Ursprunge als auch ihrer Wirkung und ihrem Umfange nach, statt sich für die wissenschaftliche Bemühung geeignet zu zeigen, vielmehr selbstständig dem Reguliren des Gedankens zu widerstreben, und der eigentlich wissenschaftlichen Erörterung nicht gemäß zu seyn.

Diese und ähnliche Bedenklichkeiten gegen eine wahrhaft wissenschaftliche Beschäftigung mit der schönen Kunst sind aus gewöhn-

lichen Vorstellungen, Gesichtspunkten und Betrachtungen hergenommen, an deren weitläufigeren Ausführung man sich in älteren, besonders französischen, Schriften über das Schöne und die schönen Künste übersatt lesen kann. Und zum Theil sind Thatsachen darin enthalten, mit denen es seine Richtigkeit hat, zum Theil sind Raisonnements daraus gezogen, die ebenso zunächst plausibel erscheinen. So z. B. die Thatsache, daß die Gestaltung des Schönen so mannichfaltig, als die Erscheinung des Schönen allgemein verbreitet sey, woraus, wenn man will, auch ferner auf einen allgemeinen Schönheitstrieb in der menschlichen Natur geschlossen, und die weitere Folgerung gemacht werden kann, daß weil die Vorstellungen vom Schönen so unendlich vielfach und damit zunächst etwas Particuläres sind, es keine allgemeinen Gesetze des Schönen und des Geschmacks geben könne.

Ehe wir uns nun von solchen Betrachtungen ab, nach unserem eigentlichen Gegenstande hinwenden können, wird unser nächstes Geschäft in einer kurzen einleitenden Erörterung der erregten Bedenklichkeiten und Zweifel bestehen müssen.

Was erstens die Würdigkeit der Kunst betrifft, wissenschaftlich betrachtet zu werden, so ist es allerdings der Fall, daß die Kunst als ein flüchtiges Spiel gebraucht werden kann dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen, unsere Umgebung zu verzieren, dem Aeußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben, und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben. In dieser Weise ist sie in der That nicht unabhängige, nicht freie, sondern dienende Kunst. Was wir aber betrachten wollen, ist die auch in ihrem Zwecke wie in ihren Mitteln freie Kunst. Daß die Kunst überhaupt auch anderen Zwecken dienen und dann ein bloßes Beiherspielen seyn kann, dieses Verhältniß hat sie übrigens gleichfalls mit dem Gedanken gemein. Denn einerseits läßt sich die Wissenschaft zwar als dienstbarer Verstand für endliche Zwecke und zufällige Mittel gebrauchen, und erhält dann ihre Bestimmung nicht aus sich selbst, sondern durch sonstige Gegenstände und

Verhältnisse; andererseits aber löst sie sich auch von diesem Dienste los, um sich in freier Selbstständigkeit zur Wahrheit zu erheben, in welcher sie sich unabhängig nur mit ihren eigenen Zwecken erfüllt.

In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst, und löst dann erst ihre höchste Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat, und nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtseyn zu bringen und auszusprechen. In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständniß der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein den Schlüssel aus. Diese Bestimmung hat die Kunst mit Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigenthümlichen Art, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt, und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näher bringt. Es ist die Tiefe einer übersinnlichen Welt, in welche der Gedanke dringt, und sie zunächst als ein Jenseits dem unmittelbaren Bewußtseyn und der gegenwärtigen Empfindung gegenüber aufstellt; es ist die Freiheit denkender Erkenntniß, welche sich dem Diesseits, das sinnliche Wirklichkeit und Endlichkeit heißt, enthebt. Diesen Bruch aber, zu welchem der Geist fortgeht, weiß er ebenso zu heilen; er erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Aeußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und zwischen dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.

Was aber die Unwürdigkeit des Kunstelementes im Allgemeinen, des Scheines nämlich und seiner Täuschungen angeht, so hätte es mit diesem Einwand allerdings seine Richtigkeit, wenn der Schein als das Nichtseynsollende dürfte angesprochen

werden. Doch der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht für Eines wäre, für sich selbst sowohl als auch für den Geist überhaupt. Deshalb kann nicht das Scheinen im Allgemeinen, sondern nur die besondere Art und Weise des Scheins, in welchem die Kunst dem in sich selbst Wahrhaftigen Wirklichkeit giebt, ein Gegenstand des Vorwurfs werden. Soll in dieser Beziehung der Schein, in welchem die Kunst ihre Conceptionen zum Daseyn erschafft, als Täuschung bestimmt werden, so erhält dieser Vorwurf zunächst seinen Sinn in Vergleichung mit der äußerlichen Welt der Erscheinungen, und ihrer unmittelbaren Materialität, so wie im Verhältniß zu unserer eigenen empfindenden, das ist der innerlich sinnlichen Welt, welchen beiden wir im empirischen Leben, im Leben unserer Erscheinung selber den Werth und Namen von Wirklichkeit, Realität und Wahrheit im Gegensatz der Kunst zu geben gewohnt sind, der solche Realität und Wahrheit fehle. Aber gerade diese ganze Sphäre der empirischen inneren und äußeren Welt ist nicht die Welt wahrhafter Wirklichkeit, sondern vielmehr in strengerem Sinne als die Kunst, ein bloßer Schein und eine härtere Täuschung zu nennen. Erst jenseits der Unmittelbarkeit des Empfindens und der äußerlichen Gegenstände ist die echte Wirklichkeit zu finden. Denn wahrhaft wirklich ist nur das An- und Fürsichseyende, das Substantielle der Natur und des Geistes, das sich zwar Gegenwart und Daseyn giebt, aber in diesem Daseyn das An- und Fürsichseyende bleibt, und so erst wahrhaft wirklich ist. Das Walten dieser allgemeinen Mächte ist es gerade, was die Kunst hervorhebt und erscheinen läßt. In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen, und durch die Willkühr in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren u. s. f. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahr-

haften Gehalt der Erscheinungen fort, und giebt ihnen eine höhere geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also bloßer Schein zu seyn, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Daseyn zuzuschreiben.

Ebenso wenig sind die Darstellungen der Kunst ein täuschender Schein gegen die wahrhaftigeren Darstellungen der Geschichtsschreibung zu nennen. Denn die Geschichtsschreibung hat auch nicht das unmittelbare Daseyn, sondern den geistigen Schein desselben zum Elemente ihrer Schilderungen, und ihr Inhalt bleibt mit der ganzen Zufälligkeit der gewöhnlichen Wirklichkeit und deren Begebenheiten, Verwickelungen und Individualitäten behaftet, während das Kunstwerk uns die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte ohne dieß Beiwesen der unmittelbar sinnlichen Gegenwart und ihres haltlosen Scheines entgegenbringt.

Wird nun aber die Erscheinungsweise der Kunstgestalten eine Täuschung genannt in Vergleichung mit dem Denken der Philosophie, mit religiösen und sittlichen Grundsätzen, so ist die Form der Erscheinung, welche ein Inhalt in dem Bereiche des Denkens gewinnt, allerdings die wahrhaftigste Realität; doch in Vergleich mit dem Schein der sinnlichen unmittelbaren Existenz und dem der Geschichtsschreibung hat der Schein der Kunst den Vorzug, daß er selbst durch sich hindurchdeutet, und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, da hingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als täuschend giebt, sondern vielmehr als das Wirkliche und Wahre, während doch das Wahrhafte durch das unmittelbar Sinnliche verunreinigt und versteckt wird. Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen als die Werke der Kunst.

Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebenso sehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste

und absolute Weise sey, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtseyn zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adaequat seyn zu können, um ächter Inhalt für die Kunst zu seyn, wie dieß z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist. Dagegen giebt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht sich des Absoluten bewußt zu seyn. Die eigenthümliche Art der Kunstproduction und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfniß nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können, der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. Wenn man es liebt sich in Klagen und Tadel zu gefallen, so kann man diese Erscheinung für ein Verderbniß halten, und sie dem Uebergewicht von Leidenschaften und eigennützigen Interessen zuschreiben, welche den Ernst der Kunst wie ihre Heiterkeit verscheuchen; oder man kann die Noth der Gegenwart, den verwickelten Zustand des bürgerlichen und politischen Lebens anklagen, welche dem in kleinen Interessen befangenen Gemüth sich zu den höheren Zwecken der Kunst nicht zu befreien vergönne, indem die Intelligenz selbst dieser Noth und deren Interessen in Wissenschaften dienstbar sey,

welche nur für solche Zwecke Nützlichkeit haben, und sich verführen lassen, sich in diese Trockenheit festzubannen.

Wie es sich auch immer hiermit verhalten mag, so ist es einmal der Fall, daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben; eine Befriedigung, welche wenigstens von Seiten der Religion auf's innigste mit der Kunst verknüpft war. Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urtheil, zum Bedürfniß, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so daß allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten, und das hauptsächlich Regierende sind. Für das Kunstinteresse aber, wie für die Kunstproduction fordern wir im Allgemeinen mehr eine Lebendigkeit, in welcher das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sey, sondern als mit dem Gemüthe und der Empfindung identisch wirke, wie auch in der Phantasie das Allgemeine und Vernünftige als mit einer concreten sinnlichen Erscheinung in Einheit gebracht enthalten ist. Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig. Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion, durch die allgemeine Gewohnheit des Meinens und Urtheilens über die Kunst verleitet und angesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen, sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, daß er selber innerhalb solcher reflectirenden Welt und ihrer Verhältnisse steht, und nicht etwa durch Willen und Entschluß davon abstrahiren, oder durch besondere Erziehung, oder Entfernung von den Lebensverhältnissen sich eine besondere, das Verlorene wieder ersetzende Einsamkeit erkünsteln und zuwege bringen könnte.

In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach

der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die ächte Wahrheit und Lebendigkeit verloren, und ist mehr in unsere Vorstellung verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Nothwendigkeit behauptete, und ihren höheren Platz einnähme. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urtheil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfniß, als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern was Kunst sey wissenschaftlich zu erkennen.

Wollen wir nun aber dieser Einladung Folge leisten, so begegnet uns die schon berührte Bedenklichkeit, daß die Kunst etwa wohl überhaupt für philosophisch reflectirende, jedoch nicht eigentlich für systematisch wissenschaftliche Betrachtungen einen angemessenen Gegenstand abgebe. Hierin jedoch liegt zunächst die falsche Vorstellung, als ob eine philosophische Betrachtung auch unwissenschaftlich seyn könne. Es ist über diesen Punkt hier nur in der Kürze zu sagen, daß welche Vorstellungen man sonst von Philosophie und von Philosophiren haben möge, ich das Philosophiren durchaus als von Wissenschaftlichkeit untrennbar erachte. Denn die Philosophie hat einen Gegenstand nach der Nothwendigkeit zu betrachten, und zwar nicht nur nach der subjectiven Nothwendigkeit oder äußern Ordnung, Classification u. s. f., sondern sie hat den Gegenstand nach der Nothwendigkeit seiner eigenen innern Natur zu entfalten und zu beweisen. Erst diese Explication macht überhaupt das Wissenschaftliche einer Betrachtung aus. Insofern aber die objective Nothwendigkeit eines Gegenstandes wesentlich in seiner logisch-metaphysischen Natur liegt, kann übrigens, ja es muß selbst, bei der isolirten Betrachtung der Kunst, — die so

viele Voraussetzungen, theils in Ansehung des Inhalts selbst, theils in Ansehung ihres Materials und Elementes hat, durch welches die Kunst zugleich immer an die Zufälligkeit anstreift, — von der wissenschaftlichen Strenge nachgelassen werden, und es ist nur in Betreff auf den wesentlichen innern Fortgang ihres Inhalts und ihrer Ausdrucksmittel an die Gestaltung der Nothwendigkeit zu erinnern.

Was aber den Einwurf betrifft, daß die Werke der schönen Kunst sich der wissenschaftlich denkenden Betrachtung entzögen, weil sie aus der regellosen Phantasie und dem Gemüth ihren Ursprung nähmen, und unübersehbar an Anzahl und Mannichfaltigkeit nur auf Empfindung und Einbildungskraft ihre Wirkung äußerten, so scheint diese Verlegenheit auch jetzt noch von Gewicht zu seyn. Denn in der That erscheint das Kunstschöne in einer Form, die dem Gedanken ausdrücklich gegenüber steht, und die er, um sich in seiner Weise zu bethätigen, zu zerstören genöthigt ist. Diese Vorstellung hängt mit der Meinung zusammen, daß das Reelle überhaupt, das Leben der Natur und des Geistes, durch das Begreifen verunstaltet und getödtet, daß es statt durch begriffmäßiges Denken uns nahe gebracht zu sein, erst recht entfernt werde, so daß der Mensch sich durch das Denken, als Mittel das Lebendige zu fassen, sich vielmehr um diesen Zweck selber bringe. Erschöpfend ist hierüber an dieser Stelle nicht zu sprechen, sondern nur der Gesichtspunkt anzugeben, aus welchem die Beseitigung dieser Schwierigkeit oder Unmöglichkeit und Ungeschicklichkeit zu bewirken wäre.

So viel wird man zunächst zugeben, daß der Geist sich selbst zu betrachten, ein Bewußtsein und zwar ein denkendes über sich selbst und über alles, was aus ihm entspringt, zu haben fähig sei. Denn das Denken gerade macht die innerste wesentliche Natur des Geistes aus. In diesem denkenden Bewußtsein über sich und seine Producte, so viele Freiheit und Willkür dieselben sonst auch immer haben mögen, wenn er nur wahrhaft darin ist,

verhält sich der Geist seiner wesentlichen Natur gemäß. Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt. In dieser Beziehung liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur; er hat es in den Kunstproducten nur mit dem Seinigen zu thun. Und wenn auch die Kunstwerke nicht Gedanken und Begriff, sondern eine Entwickelung des Begriffs aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichen hin sind, so liegt die Macht des denkenden Geistes darin, nicht etwa nur sich selbst in seiner eigenthümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebenso sehr sich in seiner Entäußerung zur Empfindung und Sinnlichkeit wieder zu erkennen, sich in seinem Andern zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt, und so zu sich zurückführt. Und der denkende Geist wird sich in dieser Beschäftigung mit dem Anderen seiner selbst nicht etwa ungetreu, so daß er sich darin vergäße und aufgäbe, noch ist er so unmächtig, das von ihm Unterschiedene nicht erfassen zu können, sondern er begreift sich und sein Gegentheil. Denn der Begriff ist das Allgemeine, das in seinen Besonderungen sich erhält, über sich und sein Anderes übergreift, und so die Entfremdung, zu der er fortgeht, ebenso wieder aufzuheben die Macht und Thätigkeit ist. So gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfniß seiner eigensten Natur. Denn weil das Denken sein Wesen und Begriff ist, ist er letztlich nur befriedigt, wenn er alle Producte seiner Thätigkeit auch mit dem Gedanken durchdrungen, und sie so erst wahrhaft zu den seinigen gemacht hat. Die Kunst aber, weit entfernt, wie wir noch bestimmter sehen werden, die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre ächte Bewährung.

Ebenso verweigert sich die Kunst nicht durch regellose Willkür der philosophischen Betrachtung. Denn, wie bereits angedeutet, ist ihre wahrhafte Aufgabe die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtseyn zu bringen. Hieraus ergiebt sich sogleich nach der Seite des Inhalts, daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn diese geistigen Interessen setzen ihr für ihren Inhalt bestimmte Haltpunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannichfaltig und unerschöpflich seyn. Das Gleiche gilt für die Formen selbst. Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheimgegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu seyn, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.

Von dieser Seite her sind wir denn auch fähig, uns in der scheinbar unübersehbaren Masse der Kunstwerke und Formen gedankenmäßig zu orientiren.

So hätten wir jetzt also erstens den Inhalt unserer Wissenschaft, auf den wir uns beschränken wollen, angegeben und gesehen, wie weder die schöne Kunst einer philosophischen Betrachtung unwürdig, noch die philosophische Betrachtung unfähig sey das Wesen der schönen Kunst zu erkennen.

II. Fragen wir nun nach der Art der wissenschaftlichen Betrachtung, so begegnen uns auch hier wieder zwei entgegengesetzte Behandlungsweisen, von welchen jede die andere auszuschließen und uns zu keinem wahren Resultat gelangen zu lassen scheint.

Einerseits sehen wir die Wissenschaft der Kunst sich nur etwa außen herum an den wirklichen Werken der Kunst bemühen, sie zur Kunstgeschichte aneinander reihen, Betrachtungen über die vorhandenen Kunstwerke anstellen, oder Theorien entwerfen, welche die allgemeinen Gesichtspunkte für die Beurtheilung wie für die künstlerische Hervorbringung liefern sollen.

Andererseits sehen wir die Wissenschaft sich selbstständig für sich dem Gedanken über das Schöne überlassen, und nur Allgemeines, das Kunstwerk in seiner Eigenthümlichkeit nicht Treffendes, eine abstracte Philosophie des Schönen hervorbringen.

1. Was die erste Behandlungsweise betrifft, welche das Empirische zum Ausgangspunkt hat, so ist sie der nothwendige Weg für denjenigen, der sich zum Kunstgelehrten zu bilden gedenkt. Und wie heut zu Tage Jeder, wenn er sich auch der Physik nicht widmet, dennoch mit den wesentlichsten physikalischen Kenntnissen ausgerüstet seyn will, so hat es sich mehr oder weniger zum Erforderniß eines gebildeten Mannes gemacht, einige Kunstkenntniß zu besitzen, und ziemlich allgemein ist die Prätension, sich als ein Dilettant und Kunstkenner zu erweisen.

a) Sollen diese Kenntnisse aber wirklich als Gelehrsamkeit anerkannt werden, so müssen sie mannichfacher Art und von weitem Umfange seyn. Denn das erste Erforderniß ist die genaue Bekanntschaft mit dem unermeßlichen Bereich der individuellen Kunstwerke alter und neuer Zeit, Kunstwerke, die zum Theil in der Wirklichkeit schon untergegangen sind, zum Theil entfernten Ländern oder Welttheilen angehören, und welche die Ungunst des Schicksals dem eigenen Anblick entzogen hat. Sodann gehört jedes Kunstwerk seiner Zeit, seinem Volke, seiner Umgebung an, und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab, weßhalb die Kunstgelehrsamkeit ebenso einen weiten Reichthum von historischen und zwar zugleich sehr speciellen Kenntnissen erfordert, indem eben die individuelle Natur des Kunstwerks sich auf's Einzelne bezieht und das Specielle zu seinem Verständniß und Erläuterung nöthig hat. — Diese Gelehrsamkeit endlich bedarf nicht nur, wie jede andere, des Gedächtnisses für Kenntnisse, sondern auch einer scharfen Einbildungskraft, um die Bilder der Kunstgestaltungen nach allen ihren verschiedenen Zügen für sich festzuhalten, und vornehmlich zur Vergleichung mit anderen Kunstwerken präsent zu haben.

b) Innerhalb dieser zunächst geschichtlichen Betrachtung schon ergeben sich verschiedene Gesichtspunkte, welche, um aus ihnen die Urtheile herzuleiten, bei Betrachtung des Kunstwerks nicht aus dem Auge zu verlieren sind. Diese Gesichtspunkte nun, wie bei anderen Wissenschaften, die einen empirischen Anfang haben, bilden, indem sie für sich herausgehoben und zusammengestellt werden, allgemeine Kriterien und Sätze, und in noch weiterer formeller Verallgemeinerung die Theorien der Künste. Die Literatur dieser Art auszuführen ist hier nicht am Orte, und es kann deshalb genügen, nur an einige Schriften im Allgemeinsten zu erinnern. So z. B. an die aristotelische Poetik, deren Theorie der Tragödie noch jetzt von Interesse ist; und näher noch kann unter den Alten Horazens ars poetica und Longin's Schrift über das Erhabene eine allgemeine Vorstellung von der Weise geben, in welcher solches Theoretisiren gehandhabt worden ist. Die allgemeinen Bestimmungen, welche man abstrahirte, sollten insbesondere für Vorschriften und Regeln gelten, nach denen man hauptsächlich in Zeiten der Verschlechterung der Poesie und Kunst, Kunstwerke hervorzubringen habe. Doch verschrieben diese Aerzte der Kunst für die Heilung der Kunst noch weniger sichere Recepte als die Aerzte für die Wiederherstellung der Gesundheit.

Ich will über Theorien dieser Art nur anführen, daß, obwohl sie im Einzelnen viel Lehrreiches enthalten, dennoch ihre Bemerkungen von einem sehr beschränkten Kreise von Kunstwerken abstrahirt waren, welche gerade für die ächtschönen galten, jedoch immer nur einen engen Umfang des Kunstgebietes ausmachten. Auf der anderen Seite sind solche Bestimmungen zum Theil sehr triviale Reflexionen, die in ihrer Allgemeinheit zu keiner Feststellung des Besonderen fortschreiten, um welche es doch vornehmlich zu thun ist; wie die angeführte horazische Epistel voll davon und daher wohl ein Allerweltsbuch ist, das aber eben deßwegen viel Nichtssagendes enthält: omne tulit punctum etc. — ähnlich so vielen paränetischen Lehren — „Bleib' im Lande und

nähre dich redlich" — welche in ihrer Allgemeinheit wohl richtig sind, aber der concreten Bestimmungen entbehren, auf die es im Handeln ankommt. — Ein anderweitiges Interesse bestand nicht in dem ausdrücklichen Zweck, direct die Hervorbringung von ächten Kunstwerken zu bewirken, sondern es trat die Absicht hervor, durch solche Theorien das Urtheil über Kunstwerke, überhaupt den Geschmack zu bilden, wie in dieser Beziehung Home's Elements of criticism, die Schriften von Batteux, und Ramler's Einleitung in die schönen Wissenschaften zu ihrer Zeit viel gelesene Werke gewesen sind. Geschmack in diesem Sinne betrifft die Anordnung und Behandlung, das Schickliche und Ausgebildete dessen, was zur äußeren Erscheinung eines Kunstwerks gehört. Ferner wurden zu den Grundsätzen des Geschmacks noch Ansichten hinzugezogen, wie sie der vormaligen Psychologie angehörten, und den empirischen Beobachtungen der Seelenfähigkeiten und Thätigkeiten, der Leidenschaften und ihrer wahrscheinlichen Steigerung, Folge u. s. f. abgemerkt worden waren. Nun bleibt es aber ewig der Fall, daß jeder Mensch Kunstwerke oder Charaktere, Handlungen und Begebenheiten, nach dem Maaße seiner Einsichten und seines Gemüths beurtheilt, und da jene Geschmacksbildung nur auf das Aeußere und Dürftige ging, und außerdem ihre Vorschriften gleichfalls nur aus einem engen Kreise von Kunstwerken und aus beschränkter Bildung des Verstandes und Gemüthes hernahm, so war ihre Sphäre ungenügend und unfähig, das Innere und Wahre zu ergreifen, und den Blick für das Auffassen desselben zu schärfen.

Im Allgemeinen verfahren solche Theorien in der Art der übrigen nicht philosophischen Wissenschaften. Der Inhalt, den sie der Betrachtung unterwerfen, wird aus unserer Vorstellung als ein Vorhandenes aufgenommen; jetzt wird weiter nach der Beschaffenheit dieser Vorstellung gefragt, indem sich das Bedürfniß näherer Bestimmungen hervorthut, welche gleichfalls in unserer Vorstellung angetroffen und aus ihr heraus in Definitionen festgestell·

werden. Damit befinden wir uns aber sogleich auf einem unsicheren, dem Streit unterworfenen Boden. Denn zunächst könnte es zwar scheinen, als sey das Schöne eine ganz einfache Vorstellung. Doch ergiebt es sich bald, daß in ihr sich mehrfache Seiten auffinden lassen, und so hebt denn der Eine diese, der Andere eine andere heraus, oder wenn auch die gleichen Gesichtspunkte berücksichtigt sind, entsteht ein Kampf um die Frage, welche Seite nun als die wesentliche zu betrachten sey.

In dieser Hinsicht wird es zur wissenschaftlichen Vollständigkeit gerechnet, die verschiedenen Definitionen über das Schöne aufzuführen und zu kritisiren. Wir wollen dies weder in historischer Vollständigkeit, um alle die vielerlei Feinheiten des Definirens kennen zu lernen, noch des historischen Interesses wegen thun, sondern nur als Beispiel einige von den neueren interessanteren Betrachtungsweisen herausstellen, welche näher auf das hinzielen, was in der That in der Idee des Schönen liegt. Zu diesem Zwecke ist vorzugsweise an die göthesche Bestimmung des Schönen zu erinnern, welche Meyer seiner „Geschichte der bildenden Künste in Griechenland" einverleibt hat, bei welcher Gelegenheit er, ohne Hirt zu nennen, die Betrachtungsweise desselben gleichfalls anführt.

Hirt, einer der größten wahrhaften Kunstkenner unserer Zeit, faßt in seinem Aufsatz über das Kunstschöne (Horen 1797, 7tes Stück), nachdem er von dem Schönen in den verschiedenen Künsten gesprochen hat, als Ergebniß zusammen, daß die Basis zu einer richtigen Beurtheilung des Kunstschönen und Bildung des Geschmacks der Begriff des Charakteristischen sey. Das Schöne nämlich stellt er fest als das „Vollkommene, welches ein Gegenstand des Auges, des Ohres oder der Einbildungskraft werden kann oder ist." Das Vollkommene dann weiter definirt er als das „Zweckentsprechende, was die Natur oder Kunst bei der Bildung des Gegenstandes — in seiner Gattung und Art — sich vorsetzte," weshalb wir denn also, um unser Schönheitsurtheil zu bilden, unser Augenmerk so viel als möglich auf die individuellen

Merkmale, welche ein Wesen constituiren, richten müßten. Denn diese Merkmale machen gerade das Charakteristische desselben aus. Unter Charakter als Kunstgesetz versteht er demnach „jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Gebehrde, Miene und Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung unterscheiden, und zwar so wie der vorgedachte Gegenstand es erfordert." Diese Bestimmung ist schon bezeichnender als sonstige Definitionen. Fragen wir nämlich weiter, was das Charakteristische sey, so gehört dazu erstens ein Inhalt, als z. B. bestimmte Empfindung, Situation, Begebenheit, Handlung, Individuum; zweitens die Art und Weise, in welcher der Inhalt zur Darstellung gebracht ist. Auf diese Art der Darstellung bezieht sich das Kunstgesetz des Charakteristischen, indem es fordert, daß alles Besondere in der Ausdrucksweise zur bestimmten Bezeichnung ihres Inhalts diene, und ein Glied in der Ausdrückung desselben sey. Die abstracte Bestimmung des Charakteristischen betrifft also die Zweckmäßigkeit, in welcher das Besondere der Kunstgestalt den Inhalt, den es darstellen soll, wirklich heraushebt. Wenn wir diesen Gedanken ganz populär erläutern wollen, so ist die Beschränkung, die in demselben liegt, folgende. Im Dramatischen z. B. macht eine Handlung den Inhalt aus; das Drama soll darstellen, wie diese Handlung geschieht. Nun thun die Menschen vielerlei; sie reden mit ein, zwischen hinein essen sie, schlafen, kleiden sich an, sprechen dieses und jenes u. s. f. Was nun aber von alle diesem nicht unmittelbar mit jener bestimmten Handlung, als dem eigentlichen Inhalte in Verhältniß steht, soll ausgeschlossen seyn, so daß in Bezug auf ihn nichts bedeutungslos bleibe. Ebenso könnten in ein Gemälde, das nur einen Moment jener Handlung ergreift, in der breiten Verzweigung der Außenwelt eine Menge Umstände, Personen, Stellungen und sonstige Vorkommenheiten aufgenommen werden, welche in diesem Momente keine Beziehung auf die bestimmte Handlung haben, und nicht zum bezeichnenden Charakter derselben dienlich sind. Nach der Bestimmung des Cha-

rakteristischen aber soll nur dasjenige mit in das Kunstwerk eintreten, was zur Erscheinung und wesentlich zum Ausdruck gerade nur dieses Inhalts gehört; denn nichts soll sich als müßig und überflüssig zeigen. —

Es ist dies eine sehr wichtige Bestimmung, welche sich in gewisser Beziehung rechtfertigen läßt. Meyer jedoch in seinem angeführten Werke meint, diese Ansicht sey spurlos vorübergegangen, und wie er dafür halte zum Besten der Kunst. Denn jene Vorstellung hätte wahrscheinlich zum Karrikaturmäßigen geleitet. Dies Urtheil enthält sogleich das Schiefe, als ob es bei solchem Feststellen des Schönen um das Leiten zu thun wäre. Die Philosophie der Kunst bemüht sich nicht um Vorschriften für die Künstler, sondern sie hat auszumachen, was das Schöne überhaupt ist und wie es sich im Vorhandenen, in Kunstwerken gezeigt hat, ohne dergleichen Regeln geben zu wollen. Was nun außerdem jene Kritik betrifft, so faßt die Hirt'sche Definition allerdings auch das Karrikaturmäßige in sich, denn auch das Karrikirte kann charakteristisch seyn, allein es ist dagegen sogleich zu sagen, daß in der Karrikatur der bestimmte Charakter zur Uebertreibung gesteigert, und gleichsam ein Ueberfluß des Charakteristischen ist. Der Ueberfluß ist aber nicht mehr das eigentlich zum Charakteristischen Erforderliche, sondern eine lästige Wiederholung, wodurch das Charakteristische selbst kann denaturirt werden. Zudem zeigt sich das Karrikaturmäßige ferner als die Charakteristik des Häßlichen, das allerdings ein Verzerren ist. Das Häßliche seinerseits bezieht sich näher auf den Inhalt, so daß gesagt werden kann, daß mit dem Princip des Charakteristischen auch das Häßliche und die Darstellung des Häßlichen als Grundbestimmung angenommen sey. Ueber das, was im Kunstschönen charakterisirt werden soll und was nicht, über den Inhalt des Schönen allerdings giebt die Hirt'sche Definition keine nähere Auskunft, sondern liefert in dieser Rücksicht nur eine rein formelle Bestimmung, welche jedoch in sich Wahrhaftes, wenn auch auf abstracte Weise, enthält.

Was setzt Meyer nun aber, ergeht die weitere Frage, jenem Kunstprincipe Hirt's entgegen, was zieht er vor? Er handelt zunächst nur von dem Princip in den Kunstwerken der Alten, das jedoch die Bestimmung des Schönen überhaupt enthalten muß. Bei dieser Gelegenheit kommt er auf Mengs und auf Winckelmann's Bestimmung des Ideals zu sprechen, und äußert sich dahin, daß er dieß Schönheitsgesetz weder verwerfen noch ganz annehmen wolle, dagegen kein Bedenken trage, sich der Meinung eines erleuchteten Kunstrichters (Göthe's) anzuschließen, da sie bestimmend sey, und näher das Räthsel zu lösen scheine. Göthe sagt: „Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne." Sehen wir näher zu, was in diesem Ausspruche liegt, so haben wir darin wiederum zweierlei: den Inhalt, die Sache, und die Art und Weise der Darstellung. Bei einem Kunstwerke fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentirt, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sey. Jenes Aeußerliche gilt uns nicht unmittelbar, sondern wir nehmen dahinter noch ein Inneres, eine Bedeutung an, durch welche die Außenerscheinung begeistet wird. Auf diese seine Seele deutet das Aeußerliche hin. Denn eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber, und das, was sie als äußere ist, vor, sondern ein Anderes; wie das Symbol z. B. und deutlicher noch die Fabel, deren Moral und Lehre die Bedeutung ausmacht. Ja jedes Wort schon weist auf eine Bedeutung hin und gilt nicht für sich selbst. Ebenso das menschliche Auge, das Gesicht, Fleisch, Haut, die ganze Gestalt läßt Geist, Seele durch sich hindurchscheinen, und immer ist hier die Bedeutung noch etwas Weiteres, als das, was sich in der unmittelbaren Erscheinung zeigt. In dieser Weise soll das Kunstwerk bedeutend seyn, und nicht nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt ist, erschöpft erscheinen, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung,

Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen.

Mit dieser Forderung der Bedeutsamkeit eines Werks ist daher nicht viel Weiteres oder Anderes als mit dem Hirt'schen Princip des Charakteristischen gesagt.

Dieser Auffassung nach haben wir also als die Elemente des Schönen ein Inneres, einen Inhalt, und ein Aeußeres, welches jenen Inhalt bedeutet, charakterisirt; das Innere scheint im Aeußeren und giebt durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Aeußere von sich hinweg auf das Innere hinweist.

In das Nähere können wir jedoch nicht weiter eingehn.

c) Die frühere Manier dieses Theoretisirens wie jener practischen Regeln ist denn auch bereits in Deutschland gewaltsam auf die Seite geworfen worden — vornehmlich durch das Hervortreten von wahrhaft lebendiger Poesie — und das Recht des Genies, die Werke desselben und deren Effekte sind geltend gemacht worden gegen die Anmaßungen jener Gesetzlichkeiten und breiten Wasserströme von Theorien. Aus dieser Grundlage einer selbst ächten geistigen Kunst, wie der Mitempfindung und Durchdringung derselben ist die Empfänglichkeit und Freiheit entsprungen, auch die längst vorhandenen großen Kunstwerke, der modernen Welt, des Mittelalters oder auch ganz fremder Völker des Alterthums (die indischen z. B.) zu genießen und anzuerkennen, Werke, welche ihres Alters oder fremden Nationalität wegen für uns allerdings eine fremdartige Seite haben, doch bei ihrem alle Fremdartigkeit überbietenden, allen Menschen gemeinschaftlichen Gehalt nur durch das Vorurtheil der Theorie zu Productionen eines barbarischen schlechten Geschmacks gestempelt werden konnten. Diese Anerkennung überhaupt von Kunstwerken, welche aus dem Kreise und Formen derjenigen heraustreten, die vornehmlich für die Abstractionen der Theorie zu Grunde gelegt wurden, hat zunächst zur Anerkennung einer eigenthümlichen Art von Kunst — der romantischen Kunst — geführt, und es ist nöthig geworden den Begriff und

die Natur des Schönen auf eine tiefere Weise zu fassen, als es jene Theorien vermocht hatten. Womit sich dies zugleich verbunden hat, daß der Begriff für sich selbst, der denkende Geist, sich nun auch seinerseits in der Philosophie tiefer erkannte, und damit auch das Wesen der Kunst auf eine gründlichere Weise zu nehmen unmittelbar veranlaßt ward.

So ist denn selbst nach den Momenten dieses allgemeinern Verlaufs jene Art des Nachdenkens über die Kunst, jenes Theoretisiren, seinen Principien wie deren Durchführung nach, antiquirt worden. Nur die Gelehrsamkeit der Kunstgeschichte hat ihren bleibenden Werth behalten, und muß ihn um so mehr behalten, je mehr durch jene Fortschritte der geistigen Empfänglichkeit ihr Gesichtskreis nach allen Seiten hin sich erweitert hat. Ihr Geschäft und Beruf besteht in der ästhetischen Würdigung der individuellen Kunstwerke und Kenntniß der historischen, das Kunstwerk äußerlich bedingenden Umstände; eine Würdigung, die mit Sinn und Geist gemacht, durch die historischen Kenntnisse unterstützt, allein in die ganze Individualität eines Kunstwerks eindringen läßt; wie z. B. Göthe viel über Kunst und Kunstwerke geschrieben hat. Das eigentliche Theoretisiren ist nicht der Zweck dieser Betrachtungsweise, obschon sich dieselbe wohl auch häufig mit abstracten Principien und Kategorien zu thun macht, und bewußtlos darein verfallen kann, doch wenn man sich hiervon nicht aufhalten läßt, sondern nur jene concreten Darstellungen vor Augen behält, auf allen Fall für eine Philosophie der Kunst die anschaulichen Belege und Bestätigungen liefert, in deren historisches besonderes Detail sich die Philosophie nicht einlassen kann.

Das wäre die erste Weise der Kunstbetrachtung, welche vom Particulären und Vorhandenen ausgeht.

2. Hiervon ist wesentlich die entgegengesetzte Seite zu unterscheiden, nämlich die ganz theoretische Reflexion, welche das Schöne als Solches aus sich selbst zu erkennen und dessen Idee zu ergründen bemüht ist.

Bekanntlich hat Plato in tieferer Weise an die philosophische Betrachtung die Forderung zu machen angefangen, daß die Gegenstände nicht in ihrer Besonderheit, sondern in ihrer Allgemeinheit, in ihrer Gattung, ihrem An- und Fürsichseyn erkannt werden sollten, indem er behauptete, das Wahre seyen nicht die einzelnen guten Handlungen, wahren Meinungen, schönen Menschen oder Kunstwerke; sondern das Gute, das Schöne, das Wahre selbst. Wenn nun in der That das Schöne seinem Wesen und Begriff nach erkannt werden soll, so kann dies nur durch den denkenden Begriff geschehen, durch welchen die logisch metaphysische Natur der Idee überhaupt, so wie der besondern Idee des Schönen in's denkende Bewußtseyn tritt. Allein diese Betrachtung des Schönen für sich in seiner Idee kann selbst wieder zu einer abstracten Metaphysik werden, und wenn auch Plato dabei zur Grundlage und zum Führer genommen wird, so darf uns doch die platonische Abstraction, selbst für die logische Idee des Schönen, nicht mehr genügen. Wir müssen diese selbst tiefer und concreter fassen, denn die Inhaltlosigkeit, welche der platonischen Idee anklebt, befriedigt die reicheren philosophischen Bedürfnisse unseres heutigen Geistes nicht mehr. Es ist also wohl der Fall, daß auch wir in der Philosophie der Kunst von der Idee des Schönen ausgehen müssen, aber es darf nicht der Fall seyn, daß wir nur jene abstracte, das Philosophiren über das Schöne erst beginnende Weise platonischer Ideen festhalten.

3. Der philosophische Begriff des Schönen, um seine wahre Natur vorläufig wenigstens anzudeuten, muß die beiden angegebenen Extreme in sich vermittelt enthalten, indem er die metaphysische Allgemeinheit mit der Bestimmtheit realer Besonderheit vereinigt. Erst so ist er an und für sich in seiner Wahrheit gefaßt. Denn einerseits ist er dann der Sterilität einseitiger Reflexion gegenüber aus sich selbst fruchtbar, da er sich seinem eigenen Begriffe nach zu einer Totalität von Bestimmungen zu entwickeln hat, und er selbst wie seine Auseinandersetzung die Nothwendigkeit

seiner Besonderheiten, so wie des Fortgangs und Uebergangs derselben zu einander enthält; andererseits tragen die Besonderheiten, zu denen übergeschritten wird, in sich die Allgemeinheit und Wesentlichkeit des Begriffs, als dessen eigne Besonderheiten sie erscheinen. Beides geht den bisher berührten Betrachtungsweisen ab, weshalb nur jener volle Begriff auf die substantiellen, nothwendigen und totalen Principien führt.

III. Nach diesen Vorerinnerungen treten wir nun unserem eigentlichen Gegenstande, der Philosophie des Kunstschönen, näher, und indem wir ihn wissenschaftlich zu behandeln unternehmen, haben wir mit dem Begriff desselben den Anfang zu machen. Erst wenn wir diesen Begriff festgestellt haben, können wir die Eintheilung und damit den Plan des Ganzen der Wissenschaft darlegen; denn eine Eintheilung, wenn sie nicht, wie es bei unphilosophischer Betrachtung geschieht, auf eine nur äußerliche Weise vorgenommen werden soll, muß ihr Princip in dem Begriff des Gegenstandes selbst finden.

Bei solcher Forderung tritt uns sogleich die Frage entgegen: woher wir diesen Begriff entnehmen? Beginnen wir mit dem Begriffe des Kunstschönen selbst, so wird derselbe dadurch unmittelbar zu einer Voraussetzung und bloßen Annahme; bloße Annahmen jedoch läßt die philosophische Methode nicht zu, sondern was ihr gelten soll, dessen Wahrheit muß bewiesen d. h. als nothwendig aufgezeigt seyn.

Ueber diese Schwierigkeit, welche die Einleitung in jede selbstständig für sich betrachtete philosophische Disciplin betrifft, wollen wir uns mit wenigen Worten verständigen.

Bei dem Gegenstande jeder Wissenschaft kommt zunächst zweierlei in Betracht: erstens, daß ein solcher Gegenstand ist, und zweitens was er ist.

Ueber den ersten Punkt pflegt sich in den gewöhnlichen Wissenschaften wenig Schwierigkeit zu erheben. Ja es könnte zunächst sogar lächerlich erscheinen, wenn sich die Forderung aufthäte, es

solle in der Astronomie und Physik bewiesen werden, daß es eine Sonne, Gestirne, magnetische Erscheinungen u. s. w. gäbe. In diesen Wissenschaften, die es mit sinnlich Vorhandenem zu thun haben, werden die Gegenstände aus der äußeren Erfahrung genommen, und statt sie zu beweisen wird es für hinreichend gehalten, sie zu weisen. Doch schon innerhalb der nicht philosophischen Disciplinen können Zweifel über das Seyn ihrer Gegenstände aufkommen, wie z. B. in der Psychologie, der Lehre vom Geiste, der Zweifel, ob es eine Seele, einen Geist giebt, d. h. ein von dem Materiellen verschiedenes für sich selbstständiges Subjectives, oder in der Theologie, daß ein Gott ist. Wenn ferner die Gegenstände subjectiver Art d. h. nur im Geiste und nicht als äußerlich sinnliche Objecte vorhanden sind, so wissen wir, im Geiste sey nur was er durch seine Thätigkeit hervorgebracht hat. Hiermit tritt sogleich die Zufälligkeit ein, ob Menschen diese innere Vorstellung oder Anschauung in sich producirt haben oder nicht, und wenn auch das Erstere wirklich der Fall ist, ob sie solche Vorstellung nicht auch wieder verschwinden gemacht, oder dieselbe wenigstens zu einer bloß subjectiven Vorstellung herabgesetzt haben, deren Inhalte kein Seyn an und für sich selbst zukomme. Wie z. B. das Schöne häufig als nicht an und für sich in der Vorstellung nothwendig, sondern als ein bloß subjectives Gefallen, ein nur zufälliger Sinn ist angesehen worden. Schon unsere äußern Anschauungen, Beobachtungen und Wahrnehmungen sind oft täuschend und irrig, aber noch vielmehr sind es die inneren Vorstellungen, wenn sie auch die größte Lebendigkeit in sich haben und uns unwiderstehlich zur Leidenschaft fortreißen sollten.

Jener Zweifel nun, ob ein Gegenstand der inneren Vorstellung und Anschauung überhaupt sey oder nicht, wie jene Zufälligkeit, ob das subjective Bewußtseyn ihn in sich erzeugt, und ob die Art und Weise, wie es ihn vor sich gebracht, dem Gegenstande, seinem An- und Fürsichseyn nach, auch entsprechend sey, erregt im Menschen gerade das höhere wissenschaftliche Bedürfniß, welches

fordert, daß wenn uns auch so vorkomme, als ob ein Gegenstand sey, oder daß es einen solchen gäbe, derselbe dennoch müsse seiner Nothwendigkeit nach aufgezeigt oder bewiesen werden.

Mit diesem Beweise, wird er wahrhaft wissenschaftlich entwickelt, ist sodann zugleich der anderen Frage: was ein Gegenstand sey, Genüge geleistet. Dies auseinander zu setzen, würde uns jedoch an diesem Orte zu weit führen, und es ist darüber nur Folgendes anzudeuten.

Wenn von unserem Gegenstande, dem Kunstschönen, die Nothwendigkeit aufgezeigt werden soll, so wäre zu beweisen, daß die Kunst oder das Schöne ein Resultat von Vorhergehendem sey, das, seinem wahren Begriffe nach betrachtet, mit wissenschaftlicher Nothwendigkeit zum Begriffe der schönen Kunst hinüberführt. Indem wir nun aber von der Kunst anfangen, ihren Begriff und dessen Realität, nicht aber das ihrem eigenen Begriff zufolge ihr Vorangehende in seinem Wesen abhandeln wollen, so hat die Kunst für uns als besonderer wissenschaftlicher Gegenstand eine Voraussetzung, die außerhalb unserer Betrachtung liegt, und als ein anderer Inhalt, wissenschaftlich abgehandelt, einer anderen philosophischen Disciplin angehört. Es bleibt deshalb nichts übrig als den Begriff der Kunst so zu sagen lemmatisch aufzunehmen, was bei allen besonderen philosophischen Wissenschaften, wenn sie vereinzelt betrachtet werden sollen, der Fall ist. Denn erst die gesammte Philosophie ist die Erkenntniß des Universums als in sich eine organische Totalität, die sich aus ihrem eigenen Begriffe entwickelt, und in ihrer sich zu sich selbst verhaltenden Nothwendigkeit zum Ganzen in sich zurückgehend, sich mit sich als eine Welt der Wahrheit zusammenschließt. In der Krone dieser wissenschaftlichen Nothwendigkeit ist jeder einzelne Theil ebensosehr einerseits ein in sich zurückkehrender Kreis, als er andererseits zugleich einen nothwendigen Zusammenhang mit anderen Gebieten hat, ein Rückwarts, aus dem er sich herleitet, wie ein Vorwarts, zu dem er selber sich in sich weiter treibt, insofern er fruchtbar Anderes

wieder aus sich erzeugt und für die wissenschaftliche Erkenntniß hervorgehen läßt. Die Idee des Schönen also, mit der wir anfangen, zu beweisen, d. h. sie der Nothwendigkeit nach aus den für die Wissenschaft vorangehenden Voraussetzungen herzuleiten, aus deren Schooße sie geboren wird, ist nicht unser gegenwärtiger Zweck, sondern das Geschäft einer encyklopädischen Entwickelung der gesammten Philosophie und ihrer besonderen Disciplinen. Für uns ist der Begriff des Schönen und der Kunst eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung. Da wir aber dies System und den Zusammenhang der Kunst mit demselben hier nicht erörtern können, so haben wir den Begriff des Schönen noch nicht wissenschaftlich vor uns, sondern was für uns vorhanden ist, sind nur die Elemente und Seiten desselben, wie sie in den verschiedenen Vorstellungen vom Schönen und der Kunst schon im gewöhnlichen Bewußtseyn sich vorfinden, oder vormals gefaßt worden sind. Von hier aus wollen wir dann erst auf die gründlichere Betrachtung jener Ansichten übergehen, um dadurch den Vortheil zu erlangen, zunächst eine allgemeine Vorstellung von unserm Gegenstande, so wie durch die kurze Kritik eine vorläufige Bekanntschaft mit den höheren Bestimmungen zu bewirken, mit welchen wir es in der Folge zu thun haben werden. In dieser Weise wird unsere letzte einleitende Betrachtung gleichsam das Einläuten zum Vortrage der Sache selbst vorstellen, und eine allgemeine Sammlung und Richtung auf den eigentlichen Gegenstand bezwecken.

Was uns vom Kunstwerk zunächst als geläufige Vorstellung bekannt seyn kann, betrifft folgende drei Bestimmungen:

1) Das Kunstwerk sey kein Naturproduct, sondern durch menschliche Thätigkeit zu Wege gebracht;
2) sey es wesentlich für den Menschen gemacht, und zwar für den Sinn desselben mehr oder weniger aus dem Sinnlichen entnommen;
3) habe es einen Zweck in sich.

1. Was den ersten Punkt betrifft, daß ein Kunstwerk ein Product menschlicher Thätigkeit sey, so ist aus dieser Ansicht

a) die Betrachtung hervorgegangen, daß diese Thätigkeit als bewußtes Produciren eines Aeußerlichen auch gewußt und angegeben und von Andern gelernt und befolgt werden könne. Denn was der Eine macht, vermöchte auch, kann es scheinen, der Andere zu machen oder nachzumachen, wenn er nur erst die Art des Verfahrens kenne, so daß es bei allgemeiner Bekanntschaft mit den Regeln künstlerischer Production nur Sache des allgemeinen Beliebens wäre, in gleicher Art dasselbe zu executiren, und Kunstwerke hervorzubringen. In dieser Weise sind die oben besprochenen regelgebenden Theorien und ihre auf praktische Befolgung berechneten Vorschriften entstanden. Was sich nun aber nach solchen Angaben ausführen läßt, kann nur etwas formell Regelmäßiges und Mechanisches seyn. Denn nur das Mechanische ist von so äußerlicher Art, daß um es in die Vorstellung aufzunehmen und ins Werk zu setzen, nur eine ganz leere wollende Thätigkeit und Geschicklichkeit erforderlich bleibt, welche in sich selbst nichts Concretes, durch allgemeine Regeln nicht Vorzuschreibendes mitzubringen benöthigt ist. Dieß thut sich am lebendigsten hervor, wenn sich dergleichen Vorschriften nicht auf das rein Aeußerliche und Mechanische beschränken, sondern auf die inhaltsvoll geistige, künstlerische Thätigkeit ausdehnen. In diesem Gebiet enthalten die Regeln nur unbestimmte Allgemeinheiten, z. B. das Thema solle interessant seyn, man solle Jeden seinem Stande, Alter, Geschlecht, Lage gemäß sprechen lassen. Sollen hier Regeln genügen, so müßten ihre Vorschriften zugleich mit solcher Bestimmtheit eingerichtet seyn, daß sie ohne weitere eigene Geistesthätigkeit, ganz in der Art wie sie ausgedrückt sind auch ausgeführt werden könnten. Doch ihrem Inhalte nach abstract zeigen sich deshalb solche Regeln in ihrer Prätension, daß sie das Bewußtseyn des Künstlers auszufüllen geschickt wären, durchaus ungeschickt, indem die künstlerische Production nicht formelle Thätigkeit nach gegebenen Bestimmtheiten

ist, sondern als geistige Thätigkeit aus sich selbst arbeiten und ganz anderen reicheren Gehalt und umfassendere individuelle Gebilde vor die geistige Anschauung bringen muß. Zur Noth mögen daher jene Regeln, insoweit sie in der That etwas Bestimmtes, und deshalb praktisch Brauchbares enthalten, doch nur etwa Bestimmungen für ganz äußerliche Umstände abgeben.

b) So ist man denn auch ganz von dieser angedeuteten Richtung abgekommen, dafür jedoch ebenso sehr wieder in's Gegentheil gefallen. Denn das Kunstwerk ward zwar nicht mehr als Product einer allgemein menschlichen Thätigkeit angesehn, sondern als Werk eines ganz eigenthümlich begabten Geistes, welcher nun aber auch schlechthin nur seine Besonderheit, wie eine specifische Naturkraft, gewähren zu lassen habe, und von der Richtung auf allgemein gültige Gesetze, wie von der Einmischung bewußter Reflexion in sein instinctartiges Produciren ganz loszusprechen, ja davor zu bewahren sey, da seine Hervorbringungen durch solches Bewußtseyn nur könnten verunreinigt und verderbt werden. Man hat nach dieser Seite hin das Kunstwerk als Product des Talents und Genies angesprochen, und hauptsächlich die Naturseite, welche Talent und Genius in sich tragen, hervorgehoben. Zum Theil mit Recht. Denn Talent ist specifische, Genie allgemeine Befähigung, welche der Mensch sich nicht nur durch eigene selbstbewußte Thätigkeit zu geben die Macht hat; wovon noch später ausführlicher zu sprechen ist.

Hier haben wir nur die falsche Seite dieser Ansicht zu erwähnen, daß nämlich bei der künstlerischen Production alles Bewußtseyn über die eigene Thätigkeit nicht nur für überflüssig, sondern auch für nachtheilig gehalten worden ist. Dann erscheint die Hervorbringung des Talents und Genies nur als ein Zustand überhaupt, und näher als Zustand der Begeisterung. Zu solchem Zustande, heißt es, werde das Genie theils durch einen Gegenstand erregt, theils könne es sich durch Willkür selber darein versetzen, wobei denn auch des guten Dienstes der Champagner-

flasche nicht vergessen ward. In Deutschland that sich diese Meinung zur Zeit der sogenannten Genie-Periode hervor, welche durch Göthe's erste poetische Producte herbeigeführt und dann durch die schillerschen unterstützt wurde. Diese Dichter haben bei ihren ersten Werken mit Hintansetzung aller Regeln, die damals fabricirt waren, von vorne angefangen, und absichtlich gegen jene Regeln gehandelt, worin sie denn Andere noch bei Weitem überboten. Doch in die Verwirrungen, welche über den Begriff von Begeisterung und Genie herrschend gewesen und über das, was die Begeisterung als solche schon alles vermöge, noch heutigen Tages herrschend sind, will ich nicht näher eingehen. Als wesentlich ist nur die Ansicht festzustellen, daß wenn auch Talent und Genius des Künstlers ein natürliches Moment in sich hat, dasselbe dennoch wesentlich der Bildung durch den Gedanken, der Reflexion auf die Weise seiner Hervorbringung, sowie der Uebung und Fertigkeit im Produciren bedarf. Denn ohnehin ist eine Hauptseite dieser Production eine äußerliche Arbeit, indem das Kunstwerk eine rein technische Seite hat, die bis gegen das Handwerksmäßige sich hinerstreckt; am meisten in der Architektur und Skulptur, weniger in der Malerei und Musik, am wenigsten in der Poesie. Zu einer Fertigkeit hierin verhilft keine Begeisterung, sondern nur Reflexion, Fleiß und Uebung. Solcher Fertigkeit aber ist der Künstler benöthigt, um des äußeren Materials sich zu bemeistern, und durch die Sprödigkeit desselben nicht gehindert zu werden.

Je höher nun ferner der Künstler steht, desto gründlicher soll er die Tiefen des Gemüths und Geistes darstellen, die nicht unmittelbar bekannt, sondern nur durch die Richtung des eigenen Geistes auf die innere und äußere Welt zu ergründen sind. So ist es wiederum das Studium, wodurch der Künstler diesen Gehalt zu seinem Bewußtseyn bringt und den Stoff und Gehalt seiner Conceptionen gewinnt.

Zwar bedarf in dieser Beziehung die eine Kunst mehr als die andere des Bewußtseyns und der Erkenntniß solchen Gehaltes.

Die Musik z. B., welche es sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit dem Tönen gleichsam der gedankenlosen Empfindung zu thun macht, hat wenigen oder keinen geistigen Stoff im Bewußtseyn von Nöthen. Das musikalische Talent kündigt sich darum auch am meisten in sehr früher Jugend, bei noch leerem Kopfe und wenig bewegtem Gemüthe an; — und kann bei Zeiten schon, ehe noch Geist und Leben sich erfahren haben, zu sehr bedeutender Höhe gelangt seyn; wie wir denn auch oft genug eine sehr große Virtuosität in musikalischer Composition wie im Vortrage neben bedeutender Dürftigkeit des Geistes und Charakters bestehen sehn. — Anders hingegen ist es in der Poesie. In ihr kommt es auf inhalts- und gedankenvolle Darstellung des Menschen, seiner tieferen Interessen und der Mächte, die ihn bewegen, an, und so muß Geist und Gemüth selbst durch Leben, Erfahrung und Nachdenken reich und tief gebildet seyn, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zu Stande bringen kann. Die ersten Producte Göthe's und Schiller's sind von einer Unreife, ja selbst von einer Rohheit und Barbarei, vor der man erschrecken kann. Diese Erscheinung, daß in den meisten jener Versuche eine überwiegende Masse durch und durch prosaischer zum Theil kalter und platter Elemente sich findet, ist es, welche vornehmlich gegen die gewöhnliche Meinung geht, als ob die Begeisterung an das Jugendfeuer und die Jugendzeit gebunden sey. Erst das reife Mannesalter dieser beiden Genien, welche, kann man sagen, unserer Nation erst poetische Werke zu geben wußten, und unsere Nationaldichter sind, hat uns tiefe, gediegene, aus wahrhafter Begeisterung hervorgegangene, und ebenso in der Form durchgebildete Werke geschenkt, wie erst der Greis Homer seine ewig unsterblichen Gesänge sich eingegeben und hervorgebracht hat.

c) Eine dritte Ansicht, welche die Vorstellung vom Kunstwerk als einem Producte menschlicher Thätigkeit betrifft, bezieht sich auf die Stellung des Kunstwerks zu den äußeren Erscheinun-

gen der Natur. Hier lag dem gewöhnlichen Bewußtseyn die Meinung nahe, daß das Kunstproduct des Menschen dem Naturproducte nachstehe. Denn das Kunstwerk hat kein Gefühl in sich, und ist nicht das durch und durch Belebte, sondern, als äußerliches Object betrachtet, todt. Das Lebendige aber pflegen wir höher zu schätzen als das Todte. Daß das Kunstwerk nicht in sich selbst bewegt und lebendig sey, ist freilich zuzugeben. Das natürlich Lebendige ist nach Innen und Außen eine zweckmäßig bis in alle kleinsten Theile ausgeführte Organisation, während das Kunstwerk nur in seiner Oberfläche den Schein der Lebendigkeit erreicht, nach Innen aber gemeiner Stein oder Holz und Leinwand, oder wie in der Poesie Vorstellung ist, die in Rede und Buchstaben sich äußert. Aber diese Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, welche ein Werk zu einem Producte der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat, und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist. Menschliches Interesse, der geistige Werth, den eine Begebenheit, ein individueller Charakter, eine Handlung in ihrer Verwickelung und ihrem Ausgange hat, wird im Kunstwerke aufgefaßt und reiner und durchsichtiger hervorgehoben, als es auf dem Boden der sonstigen unkünstlerischen Wirklichkeit möglich ist. Dadurch steht das Kunstwerk höher als jedes Naturproduct, das diesen Durchgang durch den Geist nicht gemacht hat. Wie z. B. durch die Empfindung und Einsicht, aus welcher heraus in der Malerei eine Landschaft dargestellt wird, dies Geisteswerk einen höheren Rang einnimmt, als die bloß natürliche Landschaft. Denn alles Geistige ist besser als jedes Naturerzeugniß. Ohnehin stellt kein Naturwesen göttliche Ideale dar, wie es die Kunst vermag.

Was nun der Geist in Kunstwerken seinem eigenen Innern entnimmt, dem weiß er auch nach Seiten der äußerlichen Existenz hin eine Dauer zu geben; die einzelne Naturlebendigkeit dagegen

ist vergänglich, schwindend, und in ihrem Aussehen veränderlich, während das Kunstwerk sich erhält, wenn auch nicht die bloße Dauer, sondern das Herausgehobenseyn geistiger Beseelung seinen wahrhaftigen Vorzug, der natürlichen Wirklichkeit gegenüber, ausmacht.

Diese höhere Stellung des Kunstwerkes wird aber dennoch wieder von einer anderen Vorstellung des gewöhnlichen Bewußtseyns bestritten. Denn die Natur und ihre Erzeugnisse, heißt es, seyen ein Werk Gottes, durch seine Güte und Weisheit erschaffen, das Kunstproduct dagegen sey nur ein Menschenwerk, nach menschlicher Einsicht von Menschenhänden gemacht. In dieser Entgegenstellung der Naturproduction als eines göttlichen Schaffens und der menschlichen Thätigkeit als einer nur endlichen, liegt sogleich der Mißverstand, als ob Gott im Menschen und durch den Menschen nicht wirke, sondern den Kreis dieser Wirksamkeit auf die Natur allein beschränke. Diese falsche Meinung ist gänzlich zu entfernen, wenn man zum wahren Begriffe der Kunst hindurchdringen will, ja es ist dieser Ansicht gegenüber die entgegengesetzte festzuhalten, daß Gott mehr Ehre von dem habe, was der Geist macht, als von den Erzeugnissen und Gebilden der Natur. Denn es ist nicht nur Göttliches im Menschen, sondern in ihm ist es in einer Form thätig, die in ganz anderer höherer Weise dem Wesen Gottes gemäß ist, als in der Natur. Gott ist Geist, und im Menschen allein hat das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgeht, die Form des bewußten sich thätig hervorbringenden Geistes; in der Natur aber ist dies Medium das Bewußtlose, Sinnliche und Aeußerliche, das an Werth dem Bewußtseyn bei weitem nachsteht. Bei der Kunstproduction nun ist Gott ebenso wirksam wie bei den Erscheinungen der Natur, das Göttliche aber, wie es im Kunstwerk sich kund giebt, hat, als aus dem Geiste erzeugt, einen entsprechenden Durchgangspunkt für seine Existenz gewonnen, während das Daseyn in der bewußtlosen Sinnlichkeit der Natur keine dem Göttlichen angemessene Weise der Erscheinung ist.

d) Ist nun das Kunstwerk als Erzeugniß des Geistes vom Menschen gemacht, so fragt es sich schließlich, um aus dem Bisherigen ein tieferes Resultat zu ziehen, welches das Bedürfniß des Menschen sey Kunstwerke zu produciren. Auf der einen Seite kann die Hervorbringung als ein bloßes Spiel des Zufalls und der Einfälle angesehen werden, das ebenso gut zu unterlassen als auszuführen sey; denn es gäbe noch andere und selbst bessere Mittel das in's Werk zu richten, was die Kunst bezwecke, und der Mensch trage noch höhere und wichtigere Interessen in sich, als die Kunst zu befriedigen vermöge. Auf der anderen Seite aber scheint die Kunst aus einem höheren Triebe hervorzugehen, und höheren Bedürfnissen, ja zu Zeiten den höchsten und absoluten Genüge zu thun, indem sie an die allgemeinsten Weltanschauungen und die religiösen Interessen ganzer Epochen und Völker gebunden ist. — Diese Frage nach dem nicht zufälligen sondern absoluten Bedürfniß der Kunst können wir vollständig noch nicht beantworten, indem sie concreter ist, als die Antwort hier schon ausfallen könnte. Wir müssen uns deshalb begnügen für jetzt nur Folgendes festzustellen.

Das allgemeine und absolute Bedürfniß, aus dem die Kunst (nach ihrer formellen Seite) quillt, findet seinen Ursprung darin, daß der Mensch denkendes Bewußtsein ist, d. h. daß er, was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst für sich macht. Die Naturdinge sind nur unmittelbar und einmal, doch der Mensch als Geist verdoppelt sich, indem er zunächst wie die Naturdinge ist, sodann aber eben so sehr für sich ist, sich anschaut, sich vorstellt, denkt, und nur durch dies thätige Fürsichsein Geist ist. Dies Bewußtsein von sich erlangt der Mensch in zwiefacher Weise: Erstens theoretisch, insofern er im Innern sich selbst sich zum Bewußtsein bringen muß, was in der Menschenbrust sich bewegt, was in ihr wühlt und treibt; und überhaupt sich anzuschauen, vorzustellen, was der Gedanke als das Wesen findet sich zu fixiren, und in dem aus sich selbst Hervorgerufenen

wie in dem von Außen her Empfangenen nur sich selber zu erkennen hat. — Zweitens wird der Mensch durch praktische Thätigkeit für sich, indem er den Trieb hat, in demjenigen, was ihm unmittelbar gegeben, was für ihn äußerlich vorhanden ist, sich selbst hervorzubringen, und darin gleichfalls sich selbst zu erkennen. Diesen Zweck vollführt er durch Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt, und in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet. Der Mensch thut dies, um als freies Subject auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen, und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere Realität seiner selbst zu genießen. Schon der erste Trieb des Kindes trägt diese praktische Veränderung der Außendinge in sich; der Knabe wirft Steine in den Strom und bewundert nun die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung des Seinigen gewinnt. Dieses Bedürfniß geht durch die vielgestaltigsten Erscheinungen durch bis zu der Weise der Production seiner selbst in den Außendingen, wie sie im Kunstwerke vorhanden ist. Und nicht nur mit den Außendingen verfährt der Mensch in dieser Weise, sondern ebenso mit sich selbst, seiner eigenen Naturgestalt, die er nicht läßt, wie er sie findet, sondern die er absichtlich verändert. Dies ist die Ursache alles Putzes und Schmuckes, und wäre er noch so barbarisch, geschmacklos, völlig verunstaltend oder gar verderblich, wie die Frauenfüße der Chinesen, oder Einschnitte in Ohren und Lippen. Denn nur beim Gebildeten geht die Veränderung der Gestalt, des Benehmens und jeder Art und Weise der Aeußerung aus geistiger Bildung hervor.

Das allgemeine Bedürfniß zur Kunst also ist das vernünftige, daß der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewußtsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt. Das Bedürfniß dieser geistigen Freiheit befriedigt er, indem er einerseits innerlich, was ist für sich macht, ebenso aber dies Fürsichsein äußerlich realisirt,

und somit was in ihm ist, für sich und Andere in dieser Verdoppelung seiner zur Anschauung und Erkenntniß bringt. Dies ist die freie Vernünftigkeit des Menschen, in welcher wie alles Handeln und Wissen, so auch die Kunst ihren Grund und nothwendigen Ursprung hat. Ihr specifisches Bedürfniß jedoch im Unterschiede des sonstigen politischen und moralischen Handelns, der religiösen Vorstellung und wissenschaftlichen Erkenntniß werden wir später sehen.

2. Betrachteten wir nun bisher am Kunstwerk die Seite, daß es vom Menschen gemacht sey, so haben wir jetzt zu der zweiten Bestimmung überzugehn, daß es für den Sinn des Menschen producirt und deshalb auch aus dem Sinnlichen mehr oder weniger hergenommen werde.

a) Diese Reflexion hat zu der Betrachtung Veranlassung gegeben, daß die schöne Kunst die Empfindung, und näher zwar die Empfindung, die wir uns gemäß finden, — die angenehme — zu erregen bestimmt sey. Man hat in dieser Rücksicht die Untersuchung der schönen Kunst zu einer Untersuchung der Empfindungen gemacht, und gefragt, welche Empfindungen denn nun wohl durch die Kunst zu erregen seyen; Furcht z. B. und Mitleid, wie diese aber angenehm seyn, wie die Betrachtung eines Unglücks Befriedigung gewähren könne. Diese Richtung der Reflexion schreibt sich besonders aus Moses Mendelssohn's Zeiten her, und man kann in seinen Schriften viele solcher Betrachtungen finden. Doch führte solche Untersuchung nicht weit, denn die Empfindung ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes; was empfunden wird bleibt eingehüllt in der Form abstractester einzelner Subjectivität, und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstracte, keine Unterschiede der Sache selbst. Furcht z. B., Angst, Besorgniß, Schreck sind freilich weitere Modificationen ein und derselben Empfindungsweise, aber theils nur quantitative Steigerungen, theils Formen, welche ihren Inhalt selbst nichts angehen, sondern demselben gleichgültig sind.

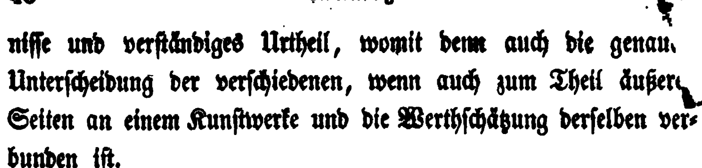
Bei der Furcht z. B. ist eine Existenz vorhanden, für welche das Subject Interesse hat, zugleich aber das Negative nahen sieht, das diese Existenz zu zerstören droht, und nun beides, dies Interesse und jenes Negative als widersprechende Affection seiner Subjectivität unmittelbar in sich findet. Solche Furcht bedingt aber für sich noch keinen Gehalt, sondern kann das Verschiedenste und Entgegengesetzteste in sich aufnehmen. Die Empfindung als solche ist eine durchaus leere Form der subjectiven Affection. Zwar kann diese Form theils in sich selbst mannichfach seyn, wie Hoffnung, Schmerz, Freude, Vergnügen, theils in dieser Verschiedenheit unterschiedenen Inhalt befassen, wie es denn Rechtsgefühl, sittliches Gefühl, erhabenes religiöses Gefühl u. s. f. giebt, aber dadurch, daß solcher Inhalt in unterschiedenen Formen des Gefühls vorhanden ist, kommt noch seine wesentliche und bestimmte Natur nicht zum Vorschein, sondern bleibt eine bloß subjective Affection meiner, in welcher die concrete Sache, als in den abstractesten Kreis zusammengezogen, verschwindet. Deshalb bleibt die Untersuchung der Empfindungen, welche die Kunst erregt oder erregen soll, ganz im Unbestimmten stehn, und ist eine Betrachtung, welche gerade vom eigentlichen Inhalt und dessen concreten Wesen und Begriff abstrahirt. Denn die Reflexion auf die Empfindung begnügt sich mit der Beobachtung der subjectiven Affection und deren Besonderheit, statt sich in die Sache, das Kunstwerk zu versenken und zu vertiefen und darüber die bloße Subjectivität und deren Zustände fahren zu lassen. Bei der Empfindung jedoch ist gerade diese inhaltlose Subjectivität nicht nur erhalten, sondern die Hauptsache, und darum fühlen die Menschen so gern. Deshalb wird aber auch solche Betrachtung ihrer Unbestimmtheit und Leerheit wegen langweilig, und durch die Aufmerksamkeit auf die kleinen subjectiven Besonderheiten widrig.

b) Da nun aber das Kunstwerk nicht nur etwa überhaupt Empfindungen erregen soll, — denn diesen Zweck hätte es dann ohne specifischen Unterschied mit Beredtsamkeit, Geschichtsschreibung,

religiöser Erbauung u. s. f. gemeinschaftlich — sondern nur insofern es schön ist, so verfiel die Reflexion darauf, für das Schöne nun auch eine eigenthümliche Empfindung des Schönen aufzusuchen, und einen bestimmten Sinn für dasselbe herauszufinden. Hierbei zeigte sich bald, daß ein solcher Sinn kein durch die Natur fest bestimmter und blinder Instinkt sey, der schon an und für sich das Schöne unterscheide, und so ward dann für diesen Sinn Bildung gefordert, und der gebildete Schönheitssinn Geschmack genannt, der, obschon ein gebildetes Auffassen und Ausfinden des Schönen, doch in der Weise unmittelbaren Empfindens bleiben solle. Wie abstrakte Theorien solchen Geschmackssinn zu bilden unternahmen, und wie er selbst äußerlich und einseitig blieb, haben wir bereits berührt. Einerseits in den allgemeinen Grundsätzen mangelhaft, hatte andererseits auch die besondere Kritik einzelner Werke der Kunst zur Zeit jener Standpunkte weniger die Richtung ein bestimmteres Urtheil zu begründen, — denn hierzu war das Zeug noch nicht vorhanden, — als vielmehr den Geschmack überhaupt in seiner Bildung zu fördern. Diese Bildung blieb deshalb gleichfalls im Unbestimmteren stehen, und bemühte sich nur die Empfindung als Schönheitssinn durch Reflexion so auszustatten, daß nun unmittelbar das Schöne wo und wie es vorhanden wäre, sollte gefunden werden können. Doch die Tiefe der Sache blieb dem Geschmack verschlossen, denn eine solche Tiefe nimmt nicht nur den Sinn und abstracte Reflexionen, sondern die volle Vernunft und den gediegenen Geist in Anspruch, während der Geschmack nur auf die äußerliche Oberfläche, um welche die Empfindungen herspielen, und woran einseitige Grundsätze sich geltend machen können, angewiesen war. Deshalb aber fürchtet sich der sogenannte gute Geschmack vor allen tieferen Wirkungen, und schweigt, wo die Sache zur Sprache kommt, und die Aeußerlichkeiten und Nebensachen verschwinden. Denn wo große Leidenschaften und Bewegungen einer tiefen Seele sich aufthun, handelt es sich nicht mehr

um die feinern Unterschiede des Geschmacks und seine Kleinigkeitskrämerei mit Einzelheiten; er fühlt den Genius über solchen Boden wegschreiten, und vor der Macht desselben zurücktretend ist es ihm nicht mehr geheuer, und weiß er sich nicht mehr zu lassen.

c) Man ist deshalb auch davon zurückgekommen, bei Betrachtung von Kunstwerken nur die Bildung des Geschmacks im Auge zu behalten, und nur Geschmack zeigen zu wollen; an die Stelle des Mannes oder Kunstrichters von Geschmack ist der Kenner getreten. Die positive Seite der Kunstkennerschaft, insoweit sie die gründliche Bekanntschaft mit dem ganzen Umkreis des Individuellen in einem Kunstwerk betrifft, haben wir schon als für die Kunstbetrachtung nothwendig ausgesprochen. Denn das Kunstwerk, um seiner zugleich materiellen und individuellen Natur willen, geht wesentlich aus besonderen Bedingungen der mannichfachsten Art, wozu vorzüglich Zeit und Ort der Entstehung, dann die bestimmte Individualität des Künstlers und hauptsächlich die technische Ausbildung der Kunst gehören, hervor. Zur bestimmten gründlichen Anschauung und Kenntniß, ja selbst zum Genusse eines Kunstproducts ist die Beachtung aller dieser Seiten unerläßlich, mit welchen sich die Kennerschaft vornehmlich beschäftigt, und was sie auf ihre Weise leistet ist mit Dank anzunehmen. Indem nun zwar solche Gelehrsamkeit als etwas Wesentliches zu gelten berechtigt ist, darf sie jedoch nicht für das Einzige und Höchste des Verhältnisses gehalten werden, welches sich der Geist zu einem Kunstwerke und zur Kunst überhaupt giebt. Denn die Kennerschaft, und dies ist sodann ihre mangelhafte Seite, kann bei der Kenntniß bloß äußerlicher Seiten, des Technischen, Historischen u. s. f. stehen bleiben, und von der wahrhaften Natur des Kunstwerks etwa nicht viel ahnen oder gar nichts wissen; ja sie kann selbst von dem Werthe tieferer Betrachtungen in Vergleich mit den rein positiven, technischen und historischen Kenntnissen geringschätzig urtheilen, doch auch dann selbst geht die Kennerschaft, wenn sie nur ächter Art ist, wenigstens auf bestimmte Gründe und Kennt-


nisse und verständiges Urtheil, womit denn auch die genaue Unterscheidung der verschiedenen, wenn auch zum Theil äußern Seiten an einem Kunstwerke und die Werthschätzung derselben verbunden ist.

d) Nach diesen Bemerkungen über die Betrachtungsweisen, zu welchen die Seite des Kunstwerks, als selbst sinnliches Object auf den Menschen als sinnlichen eine wesentliche Beziehung zu haben, Veranlassung gab, wollen wir jetzt diese Seite in ihrem wesentlicheren Verhältniß zur Kunst selbst betrachten; und zwar α) theils in Rücksicht auf das Kunstwerk als Object, β) theils in Rücksicht auf die Subjectivität des Künstlers, sein Genie, Talent u. s. f., ohne uns jedoch auf dasjenige einzulassen, was in dieser Beziehung nur aus der Erkenntniß der Kunst in ihrem allgemeinen Begriff hervorgehen kann. Denn wir befinden uns hier noch nicht wahrhaft auf wissenschaftlichem Grund und Boden, sondern stehen nur erst auf dem Gebiete äußerlicher Reflexionen.

α) Das Kunstwerk bietet sich also allerdings für das sinnliche Auffassen dar. Es ist für die sinnliche Empfindung, äußerliche oder innerliche, für die sinnliche Anschauung und Vorstellung hingestellt, wie die äußere uns umgebende, oder wie unsere eigene innerliche empfindende Natur. Denn auch eine Rede z. B. kann für die sinnliche Vorstellung und Empfindung seyn. Dessenohngeachtet ist aber das Kunstwerk nicht nur für die sinnliche Auffassung, als sinnlicher Gegenstand, sondern seine Stellung ist von der Art, daß es als Sinnliches zugleich wesentlich für den Geist ist, der Geist davon afficirt werden und irgend eine Befriedigung darin finden soll.

Diese Bestimmung des Kunstwerks giebt nun sogleich Aufschluß darüber, daß dasselbe in keiner Weise ein Naturproduct seyn und seiner Naturseite nach Naturlebendigkeit haben soll, es möchte nun das Naturprodukt niedriger oder höher zu schätzen seyn, als ein bloßes Kunstwerk, wie man sich wohl etwa im Sinne der Geringschätzung auszudrücken pflegt.

Denn das Sinnliche des Kunstwerks soll nur Daseyn haben, insofern es für den Geist des Menschen, nicht aber insofern es selbst als Sinnliches für sich selber existirt.

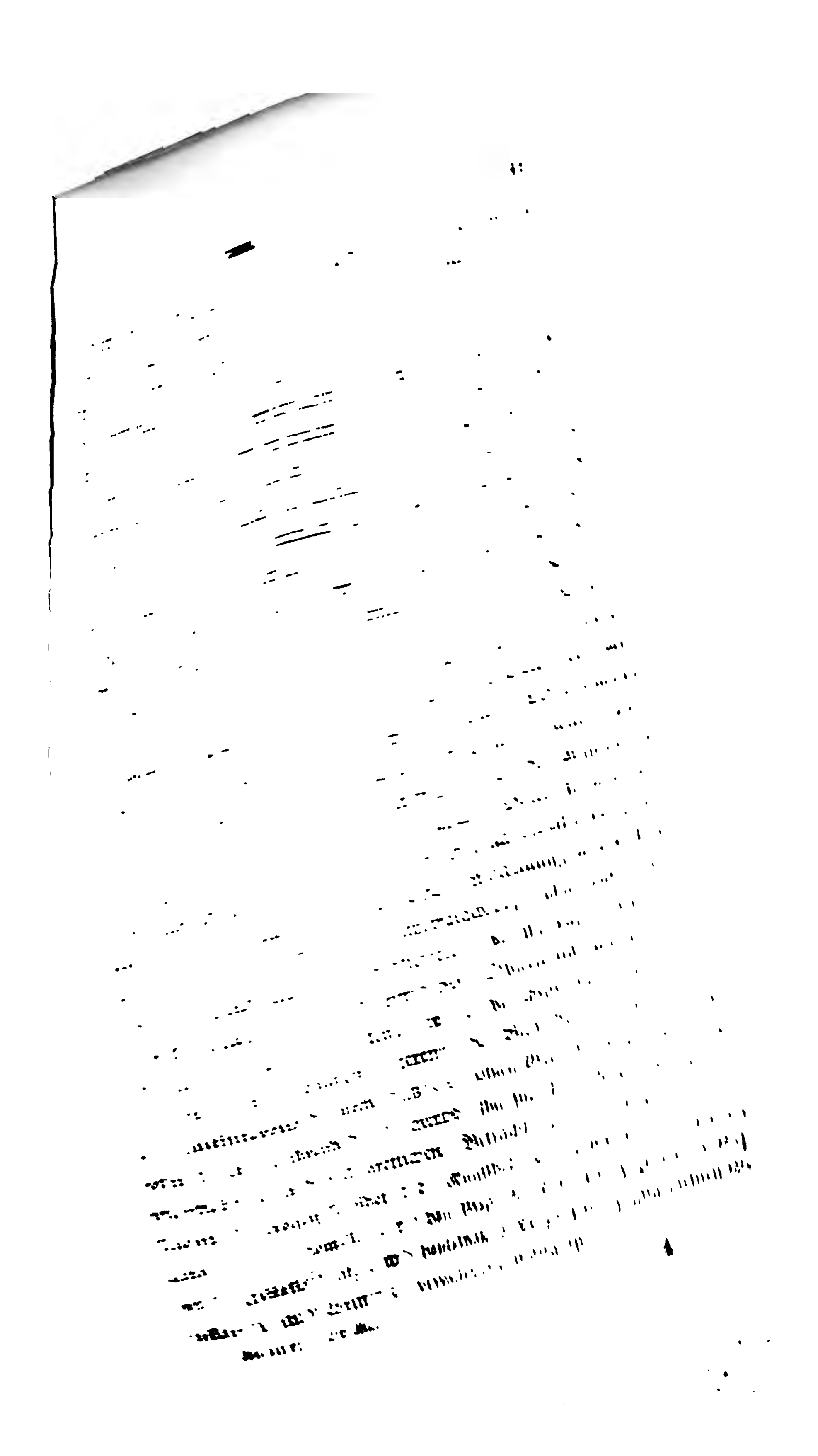
Betrachten wir näher, in welcher Weise das Sinnliche für den Menschen da ist, so finden wir, was sinnlich ist kann auf verschiedene Weise zu dem Geiste sich verhalten.

αα) Die schlechteste, für den Geist am wenigsten geeignete Art ist die bloß sinnliche Auffassung. Sie besteht zunächst im bloßen Ansehen, Anhören, Anfühlen u. s. f., wie es in Stunden geistiger Abspannung ja für Manchen überhaupt eine Unterhaltung seyn kann gedankenlos umherzugehen, und bloß hier zu hören, dort sich umzublicken u. s. f. Bei dem bloßen Auffassen der Außendinge durch Gesicht und Gehör bleibt der Geist nicht stehen, er macht sie für sein Inneres, das zunächst selbst noch wieder in Form der Sinnlichkeit sich in den Dingen zu realisiren getrieben ist, und sich zu ihnen als Begierde verhält. In dieser begierdevollen Beziehung auf die Außenwelt steht der Mensch als sinnlich Einzelner den Dingen als gleichfalls Einzelnen gegenüber; er wendet sich nicht als Denkender mit allgemeinen Bestimmungen zu ihnen hinaus, sondern verhält sich nach einzelnen Trieben und Interessen zu den selbst einzelnen Objecten, und erhält sich in ihnen, indem er sie gebraucht, verzehrt, und durch ihre Aufopferung seine Selbstbefriedigung bethätigt. In dieser negativen Beziehung verlangt die Begierde für sich nicht nur den oberflächlichen Schein der Außendinge, sondern sie selbst in ihrer sinnlich concreten Existenz. Mit bloßen Gemälden des Holzes, das sie gebrauchen, der Thiere, die sie aufzehren möchte, wäre der Begierde nicht gedient. Ebenso wenig vermag die Begierde das Object in seiner Freiheit bestehen zu lassen, denn ihr Trieb drängt eben dahin, diese Selbstständigkeit und Freiheit der Außendinge aufzuheben, und zu zeigen, daß dieselben nur da seyen, um zerstört und verbraucht zu werden. Zu gleicher Zeit aber ist auch das Subject, als von den einzelnen beschränkten und nichtigen Interessen seiner Begierden befangen,

weder in sich selbst frei, denn es bestimmt sich nicht aus der wesentlichen Allgemeinheit und Vernünftigkeit seines Willens, noch frei in Rücksicht auf die Außenwelt, denn die Begierde bleibt wesentlich durch die Dinge bestimmt und auf sie bezogen.

In solchem Verhältniß nun der Begierde steht der Mensch zum Kunstwerk nicht. Er läßt es als Gegenstand frei für sich existiren, und bezieht sich begierdelos darauf, als auf ein Object, das nur für die theoretische Seite des Geistes ist. Deshalb bedarf das Kunstwerk, obschon es sinnliche Existenz hat, in dieser Rücksicht dennoch eines sinnlich concreten Daseyns und einer Naturlebendigkeit nicht, ja es darf sogar auf diesem Boden nicht stehen bleiben, insofern es nur geistige Interessen befriedigen und alle Begierde von sich ausschließen soll. Weshalb denn freilich die practische Begier die organischen und unorganischen einzelnen Naturdinge, welche ihr dienen können, höher achtet, als Kunstwerke, die sich ihrem Dienste unbrauchbar erweisen, und nur für andere Formen des Geistes genießbar sind.

ββ) Eine zweite Weise, in welcher das äußerlich Vorhandene für den Geist seyn kann, ist der einzelnen sinnlichen Anschauung und practischen Begierde gegenüber das rein theoretische Verhältniß zur Intelligenz. Die theoretische Betrachtung der Dinge hat nicht das Interesse, dieselben in ihrer Einzelheit zu verzehren und sich sinnlich durch sie zu befriedigen und zu erhalten, sondern sie in ihrer Allgemeinheit kennen zu lernen, ihr inneres Wesen und Gesetz zu finden, und sie ihrem Begriff nach zu begreifen. Daher läßt das theoretische Interesse die einzelnen Dinge gewähren, und tritt vor ihnen als sinnlich Einzelnen zurück, da diese sinnliche Einzelheit nicht das ist, was die Betrachtung der Intelligenz sucht. Denn die vernünftige Intelligenz gehört nicht dem einzelnen Subject als solchem wie die Begierde an, sondern dem Einzelnen als zugleich in sich Allgemeinem. Indem sich der Mensch dieser Allgemeinheit nach zu den Dingen verhält, ist es seine allgemeine Vernunft, die in der Natur sich selber zu finden



$\gamma\gamma$) Hieraus nun folgt, daß das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und Schein des Sinnlichen erscheinen dürfe. Denn der Geist sucht im Sinnlichen des Kunstwerks weder die concrete Materiatur, die empirische innere Vollständigkeit und Ausbreitung des Organismus, welche die Begierde verlangt, noch den allgemeinen nur ideellen Gedanken, sondern er will sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebenso sehr von dem Gerüste seiner bloßen Materialität befreit werden soll. Deshalb ist das Sinnliche im Kunstwerk im Vergleich mit dem unmittelbaren Daseyn der Naturdinge zum bloßen Schein erhoben, und das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist noch nicht reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch nicht mehr bloßes materielles Daseyn, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein ideelles, das aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist. Dieser Schein des Sinnlichen nun tritt für den Geist, wenn er die Gegenstände frei seyn läßt, ohne jedoch in ihr wesentliches Inneres hinabzusteigen (wodurch sie gänzlich aufhören würden, für ihn als einzelne äußerlich zu existiren) nach Außen hin als die Gestalt, das Aussehen, oder als Klingen der Dinge auf. Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden theoretischen Sinne des Gesichts und Gehörs, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben. Denn Geruch, Geschmack und Gefühl haben es mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu thun; Geruch mit der materiellen Verflüchtigung durch die Luft, Geschmack mit der materiellen Auflösung der Gegenstände, und Gefühl mit Wärme, Kälte, Glätte u. s. f. Aus diesem Grunde können es diese Sinne nicht mit den Gegenständen der Kunst zu thun haben, welche sich in ihrer realen Selbstständigkeit erhalten sollen und kein nur sinnliches Verhältniß zulassen. Das für diese Sinne Ange-

nehme ist nicht das Schöne der Kunst. Die Kunst bringt deshalb von Seiten des Sinnlichen her absichtlich nur eine Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen hervor, und es kann gar nicht die Rede davon seyn, daß der Mensch, indem er Kunstwerke ins Daseyn ruft, aus bloßer Unmacht und um seiner Beschränktheit willen nur eine Oberfläche des Sinnlichen, nur Schemen darzubieten wisse. Denn diese sinnlichen Gestalten und Töne treten in der Kunst nicht nur ihrer selbst und ihrer unmittelbaren Gestalt wegen auf, sondern mit dem Zweck, in dieser Gestalt höheren geistigen Interessen Befriedigung zu gewähren, da sie von allen Tiefen des Bewußtseyns einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen mächtig sind. In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst vergeistigt, da das Geistige in ihr als versinnlicht erscheint.

β) Deshalb gerade aber ist ein Kunstproduct nur vorhanden, insofern es seinen Durchgangspunct durch den Geist genommen hat, und aus geistiger producirender Thätigkeit entsprungen ist. Dieß führt uns auf die andere Frage, die wir zu beantworten haben, wie nämlich die der Kunst nothwendige sinnliche Seite in dem Künstler als hervorbringender Subjectivität wirksam ist. — Diese Art und Weise der Production enthält als subjective Thätigkeit ganz dieselben Bestimmungen in sich, welche wir objectiv im Kunstwerk fanden; sie muß geistige Thätigkeit seyn, welche jedoch zugleich das Moment der Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit in sich hat. Doch ist sie weder auf der einen Seite nur mechanische Arbeit, als bloße bewußtlose Fertigkeit in sinnlichen Handgriffen, oder formelle Thätigkeit nach festen einzulernenden Regeln, noch ist sie auf der anderen Seite eine wissenschaftliche Production, die vom Sinnlichen zu abstracten Vorstellungen und Gedanken übergeht, oder sich ganz im Elemente des reinen Denkens bethätigt, sondern die Seiten des Geistigen und Sinnlichen müssen im künstlerischen Produciren eins seyn. So könnte man z. B. bei poetischen Hervorbringungen so verfahren wollen, daß man das Darzustellende schon

vorher als prosaischen Gedanken auffaßte, und diesen dann in Bilder, Reime u. s. f. brächte, so daß nun das Bildliche bloß als Zier und Schmuck den abstracten Reflexionen angehängt würde. Doch möchte solches Verfahren nur eine schlechte Poesie zu Wege bringen, denn hier würde das als getrennte Thätigkeit wirksam seyn, was bei der künstlerischen Productivität nur in seiner ungetrennten Einheit Gültigkeit hat. Dieß ächte Produciren macht die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie aus. Sie ist das Vernünftige, das als Geist nur ist, insofern es sich zum Bewußtseyn thätig hervortreibt, doch, was es in sich trägt, erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt. Diese Thätigkeit hat also geistigen Gehalt, den sie aber sinnlich gestaltet, weil sie nur in dieser sinnlichen Weise desselben bewußt zu werden vermag. Es kann dieß mit der Art und Weise schon eines lebenserfahrnen, auch eines geistreichen, witzigen Mannes verglichen werden, der, ob er gleich vollständig weiß, worauf es im Leben ankommt, was als Substanz die Menschen zusammenhält, was sie bewegt, und die Macht in ihnen ist, dennoch diesen Inhalt weder sich selber in allgemeine Regeln gefaßt hat, noch ihn Anderen in allgemeinen Reflexionen zu expliciren weiß, sondern was sein Bewußtseyn erfüllt, immer in besonderen Fällen, wirklichen oder erfundenen, in adäquaten Beispielen u. s. f. sich und Anderen klar macht. Denn für seine Vorstellung gestaltet sich alles und jedes zu concreten nach Zeit und Ort bestimmten Bildern, wobei denn Namen und allerhand sonstige äußerliche Umstände nicht fehlen dürfen. Doch eine solche Art der Einbildungskraft beruht mehr auf Erinnerung erlebter Zustände, gemachter Erfahrungen, als daß sie selber erzeugend wäre. Die Erinnerung bewahrt und erneut die Einzelnheit und äußere Art des Geschehens solcher Ergebnisse mit allen Umständen und läßt dagegen nicht das Allgemeine für sich heraustreten. Die künstlerische productive Phantasie aber ist die Phantasie eines großen Geistes und Gemüths, das Auffassen und Erzeugen von Vorstellungen und Gestalten, und zwar von den tiefsten und allgemeinsten

menschlichen Interessen in bildlicher völlig bestimmter sinnlicher Darstellung. Hieraus folgt nun sogleich, daß die Phantasie von einer Seite her allerdings auf Naturgabe, Talent überhaupt beruhe, weil ihr Produciren der Sinnlichkeit bedarf. Man spricht zwar ebenso sehr von wissenschaftlichen Talenten, aber die Wissenschaften setzen nur die allgemeine Befähigung zum Denken voraus, welches, statt sich zugleich auf natürliche Weise wie die Phantasie zu verhalten, gerade von aller Naturthätigkeit abstrahirt, und so kann man richtiger sagen, es gebe kein specifisches wissenschaftliches Talent im Sinne einer bloßen Naturgabe. Die Phantasie dagegen hat eine Weise zugleich instinctartiger Production, indem die wesentliche Bildlichkeit und Sinnlichkeit des Kunstwerks subjectiv im Künstler als Naturanlage und Naturtrieb vorhanden seyn und als bewußtloses Wirken auch der Naturseite des Menschen angehören muß. Zwar füllt die Naturfähigkeit nicht das ganze Talent und Genie aus, da die Kunstproduction ebenso geistiger, selbstbewußter Art ist, sondern die Geistigkeit muß nur überhaupt ein Moment natürlichen Bildens und Gestaltens in sich haben. Deshalb kann es zwar bis auf einen gewissen Grad hin fast jeder in einer Kunst bringen, doch um diesen Punct, wo die Kunst eigentlich erst anfängt, zu überschreiten, ist angebornes höheres Kunsttalent nothwendig.

Als Naturanlage kündigt sich solches Talent denn auch meistentheils schon in früherer Jugend an, und äußert sich in der treibenden Unruhe, lebhaft und rührig sogleich in einem bestimmten sinnlichen Material zu gestalten, und diese Art der Aeußerung und Mittheilung als die einzige oder hauptsächlichste und gemäßeste zu ergreifen. Und so ist denn auch die frühe bis auf einen gewissen Grad hin mühelose Geschicklichkeit im Technischen ein Zeichen angebornen Talents. Dem Bildhauer verwandelt sich Alles zu Gestalten, und von früh an schon ergreift er Thon, um ihn zu formiren, und was überhaupt solche Talente in der Vorstellung

haben, was sie innerlich erregt und bewegt, wird sogleich zur Figur, Zeichnung, Melodie oder Gedicht.

γ) Drittens nun endlich ist in der Kunst in gewisser Rücksicht auch der **Inhalt** aus dem Sinnlichen hergenommen, aus der Natur, oder in jedem Fall, wenn der Inhalt auch geistiger Art ist, wird er dennoch nur so ergriffen, daß er das Geistige, wie menschliche Verhältnisse, in Gestalt äußerlich realer Erscheinungen darstellt.

3. Da fragt es sich nun, welches das Interesse, der **Zweck** sey, den sich der Mensch bei Production solchen Inhalts in Form von Kunstwerken vorsetzt. Dieß war der dritte Gesichtspunct, den wir in Rücksicht auf das Kunstwerk aufstellten, und dessen nähere Erörterung uns endlich zu dem wahren Begriffe der Kunst selbst hinüberführen wird.

Werfen wir in dieser Beziehung einen Blick auf das gewöhnliche Bewußtseyn, so ist eine geläufigste Vorstellung, die uns einfallen kann,

a) das Princip von der **Nachahmung der Natur**. Dieser Ansicht nach soll die Nachahmung als die Geschicklichkeit, Naturgestalten wie sie vorhanden sind auf eine ganz entsprechende Weise nachzubilden, den wesentlichen Zweck der Kunst ausmachen, und das Gelingen dieser der Natur entsprechenden Darstellung soll die volle Befriedigung geben. α) In dieser Bestimmung liegt zunächst nur der ganz formelle Zweck, daß was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist, nun auch vom Menschen darnach, so gut er es mit seinen Mitteln vermag, zum zweiten Male gemacht werde. Dieß Wiederholen kann aber sogleich als eine αα) **überflüssige** Bemühung angesehen werden, da wir, was Gemälde, Theateraufführungen u. s. f. nachahmend darstellen, Thiere, Naturscenen, menschliche Begebenheiten sonst schon in unseren Gärten oder im eigenen Hause, oder in Fällen aus dem engeren und weiteren Bekanntenkreise vor uns haben. Und näher kann dieß überflüssige Bemühen sogar als ein übermüthiges Spiel angesehn

werden, das ββ) hinter der Natur zurückbleibt. Denn die Kunst ist beschränkt in ihren Darstellungsmitteln, und kann nur einseitige Täuschungen, z. B. nur für einen Sinn den Schein der Wirklichkeit hervorbringen, und giebt in der That, wenn sie bei dem formellen Zweck bloßer Nachahmung stehen bleibt, statt wirklicher Lebendigkeit überhaupt nur die Heuchelei des Lebens. Wie denn auch die Türken als Muhamedaner bekanntlich keine Gemälde, Nachbildungen von Menschen u. s. f. dulden, und James Bruce auf seiner Reise nach Abyssinien, als er einem Türken gemalte Fische vorzeigte, ihn zunächst zwar in Erstaunen setzte, doch bald genug die Antwort erhielt: „wenn dieser Fisch am jüngsten Tage gegen dich aufstehen und sagen wird, du hast mir wohl einen Leib gemacht aber keine lebendige Seele, wie wirst du dich dann gegen diese Anklage rechtfertigen?" Auch der Prophet, wie es in der Sunna heißt, sagte schon zu den beiden Frauen Ommi Habiba und Ommi Selma, die ihm von Bildern in äthiopischen Kirchen erzählten: „diese Bilder werden ihre Urheber verklagen am Tage des Gerichts." —

Zwar giebt es ebenso Beispiele vollendet täuschender Nachbildung. Die gemalten Weintrauben des Zeuxis sind von Alters her für den Triumph der Kunst, und zugleich für den Triumph des Princips von der Nachahmung der Natur ausgegeben worden, weil lebende Tauben dieselben sollen angepickt haben. Zu diesem alten Beispiele könnte man das neuere von Büttner's Affen hinzufügen, der einen gemalten Maikäfer aus Rösel's Insektenbelustigungen zernagte, und von seinem Herrn, dem er doch auf diese Weise das schöne Exemplar des kostbaren Werkes verdarb, zugleich um dieses Beweises von der Trefflichkeit der Abbildungen willen Verzeihung erhielt. Aber bei solchen und anderen Beispielen muß uns wenigstens sogleich beifallen, daß statt Kunstwerke zu loben, weil sie sogar Tauben und Affen getäuscht, gerade nur die zu tadeln sind, welche das Kunstwerk zu erheben gedenken, wenn sie nur eine so niedrige Wirkung von demselben als das Letzte und

Höchste zu praediciren wissen. Im Ganzen ist überhaupt zu sagen, daß bei bloßer Nachahmung die Kunst im Wettstreit mit der Natur nicht wird bestehen können, und das Ansehn eines Wurms erhält, der es unternimmt einem Elephanten nachzukriechen. — $\gamma\gamma$) Bei solchem stets relativen Mißlingen des Nachbildens, dem Vorbilde der Natur gegenüber, bleibt als Zweck nichts als das Vergnügen an dem Kunststück übrig, etwas der Natur Aehnliches hervorzubringen. Und allerdings kann der Mensch sich freuen, was sonst schon vorhanden ist, nun auch durch seine eigene Arbeit, Geschicklichkeit und Emsigkeit zu produciren. Aber auch diese Freude und Bewunderung wird für sich, gerade je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbild ist, desto eher frostig und kalt, oder verkehrt sich in Ueberdruß und Widerwillen. Es giebt Portraits, welche, wie geistreich ist gesagt worden, bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich sind, und Kant führt in Bezug auf dieses Gefallen am Nachgeahmten als solchem ein anderes Beispiel an, daß wir nämlich einen Menschen, der den Schlag der Nachtigall vollkommen nachzuahmen wisse — und es giebt deren — bald satt haben, und sobald es sich entdeckt, daß ein Mensch der Urheber ist, sogleich solchen Gesanges überdrüssig sind. Wir erkennen darin dann nichts als ein Kunststück, weder die freie Production der Natur, noch ein Kunstwerk; denn von der freien Productionskraft des Menschen erwarten wir noch ganz Anderes, als eine solche Musik, die uns nur interessirt, wenn sie, wie beim Schlage der Nachtigall, absichtslos, dem Ton menschlicher Empfindung ähnlich, aus eigenthümlicher Lebendigkeit hervorbricht. Ueberhaupt kann diese Freude über die Geschicklichkeit im Nachahmen nur immer beschränkt seyn, und es steht dem Menschen besser an, Freude an dem zu haben, was er aus sich selber hervorbringt. In diesem Sinne hat die Erfindung jedes unbedeutenden technischen Werkes höheren Werth, und der Mensch kann stolzer darauf seyn, den Hammer, den Nagel u. s. f. erfunden zu haben, als Kunststücke der Nachahmung zu fertigen. Denn dieser abstract nachbildende Wetteifer ist dem

Kunststück Jenes gleichzuachten, der sich ohne zu fehlen Linsen durch eine kleine Oeffnung zu werfen eingelernt hatte. Er ließ sich vor Alexander mit dieser Geschicklichkeit sehen, Alexander aber beschenkte ihn zum Lohn für diese Kunst ohne Nutzen und Gehalt mit einem Scheffel Linsen.

β) Indem nun ferner das Princip von der Nachahmung ganz formell ist, so verschwindet, wenn es zum Zwecke gemacht wird, darin das objective Schöne selbst. Denn es handelt sich sodann nicht mehr darum, wie das beschaffen sey, was nachgebildet werden soll, sondern nur darum, daß es richtig nachgeahmt werde. Der Gegenstand und Inhalt des Schönen ist als das ganz Gleichgültige angesehen. Wenn man nämlich auch außerdem wohl bei Thieren, Menschen, Gegenden, Handlungen, Charakteren von einem Unterschiede des Schönen und Häßlichen spricht, so bleibt dieß jedoch bei jenem Principe ein Unterschied, welcher nicht der Kunst eigenthümlich angehört, für die man allein das abstracte Nachahmen übrig gelassen hat. Da kann denn in Rücksicht auf die Auswahl der Gegenstände und ihren Unterschied der Schönheit und Häßlichkeit bei dem erwähnten Mangel an einem Kriterium für die unendlichen Formen der Natur nur der subjective Geschmack das Letzte seyn, der sich keine Regel festsetzen, und nicht über sich disputiren lasse. Und in der That, wenn man bei der Auswahl der darzustellenden Objecte von dem, was die Menschen schön und häßlich und darum nachahmungswürdig für die Kunst finden, — von ihrem Geschmack ausgeht, so stehen alle Kreise der Naturgegenstände offen, deren nicht leicht einer seinen Liebhaber vermissen wird. Denn unter den Menschen z. B. ist es der Fall, daß wenn auch nicht jeder Ehemann seine Frau, doch wenigstens jeder Bräutigam seine Braut — und zwar etwa sogar ausschließlich — schön findet, und daß der subjective Geschmack für diese Schönheit keine feste Regel hat, kann man ein Glück für beide Theile nennen. Blicken wir vollends weiter über die einzelnen Individuen und ihren zufälligen Geschmack auf den

Geschmack der Nationen, so ist auch dieser von der höchsten Verschiedenheit und Entgegensetzung. Wie oft hört man sagen, daß eine europäische Schönheit einem Chinesen oder gar einem Hottentotten mißfallen würde, insofern dem Chinesen ein ganz anderer Begriff von Schönheit inwohne als dem Neger, und diesem wieder ein anderer als dem Europäer u. s. f. Ja betrachten wir die Kunstwerke jener außer-europäischen Völker, ihre Götterbilder z. B., die als verehrungswürdig und erhaben aus ihrer Phantasie entsprungen sind, so können sie uns als die scheußlichsten Götzenbilder vorkommen, und ihre Musik als die abscheulichste in die Ohren klingen, während sie ihrerseits unsere Sculpturen, Malereien, Musiken für unbedeutend oder häßlich halten werden.

γ) Abstrahiren wir nun aber auch von einem objectiven Princip für die Kunst, wenn das Schöne auf den subjectiven und particulären Geschmack gestellt bleiben soll, so finden wir dennoch bald von Seiten der Kunst selbst, daß die Nachahmung des Natürlichen, welche doch ein allgemeines Princip und zwar ein durch große Autorität bewährtes Princip zu seyn schien, wenigstens in dieser allgemeinen ganz abstracten Form nicht zu nehmen sey. Denn sehen wir auf die verschiedenen Künste, so wird man sogleich zugeben, daß wenn auch die Malerei, die Sculptur uns Gegenstände darstellt, welche den natürlichen ähnlich erscheinen, oder deren Typus wesentlich von der Natur genommen ist, dagegen Werke der Architectur, die auch zu den schönen Künsten gehört, ebenso wenig als Werke der Poesie, insofern diese sich nicht etwa auf bloße Beschreibung beschränken, keine Nachahmungen der Natur zu nennen sind. Wenigstens sähe man sich genöthigt, wenn man bei den letzteren diesen Gesichtspunkt noch gelten lassen wollte, große Umwege zu machen, indem man den Satz auf vielfache Weise bedingen und die sogenannte Wahrheit wenigstens auf Wahrscheinlichkeit herabstimmen müßte. Bei der Wahrscheinlichkeit aber träte wieder eine große Schwierigkeit bei Bestimmung dessen ein, was wahrscheinlich ist und was nicht, und man würde doch außerdem

die ganz willkürlichen, vollkommen phantastischen Erdichtungen nicht alle von der Poesie ausschließen wollen und können.

Der Zweck der Kunst muß deshalb noch in etwas Anderem als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische Kunststücke, nicht aber Kunstwerke zu Tage fördern kann. Freilich ist es ein dem Kunstwerke wesentliches Moment, daß es die Naturgestaltung zur Grundlage habe, weil es in Form äußerer und somit auch zugleich natürlicher Erscheinung darstellt. Für die Malerei z. B. ist es ein wichtiges Studium, die Farben in ihrem Verhältnisse zu einander, die Lichteffecte, Reflexe u. s. f., ebenso die Formen und Gestalten der Gegenstände bis in die kleinsten Nüancen genau zu kennen und nachzubilden, und in dieser Beziehung hat sich denn auch hauptsächlich in neuerer Zeit das Princip von der Nachahmung der Natur und Natürlichkeit überhaupt wieder aufgethan, um die in's Schwache, Nebulose zurückgesunkene Kunst zu der Kräftigkeit und Bestimmtheit der Natur zurückzuführen, oder um auf der anderen Seite gegen das bloß willkürlich Gemachte und Konventionelle, eigentlich sowohl Kunst= als Naturlose, wozu sich die Kunst verirrt hatte, die gesetzmäßige, unmittelbare und für sich feste Konsequenz der Natur in Anspruch zu nehmen. Wie sehr nun aber in diesem Streben nach einer Seite hin etwas Richtiges liegt, so ist dennoch die geforderte Natürlichkeit als solche nicht das Substantielle und Erste, welches der Kunst zu Grunde liegt, und wenn also auch das äußere Erscheinen in seiner Natürlichkeit eine wesentliche Bestimmung ausmacht, so ist dennoch weder die vorhandene Natürlichkeit die Regel, noch die bloße Nachahmung der äußeren Erscheinungen als äußerer der Zweck der Kunst.

b) Deshalb fragt es sich weiter, was denn nun der Inhalt für die Kunst und weshalb dieser Inhalt darzustellen sey. In dieser Beziehung begegnet uns in unserem Bewußtseyn die gewöhnliche Meinung, daß es die Aufgabe und Zweck der Kunst sey, Alles, was im Menschengeist Platz habe, an unseren Sinn,

unsere Empfindung und Begeisterung zu bringen. Jenen bekannten Satz nihil humani a me alienum puto soll die Kunst in uns verwirklichen. — Ihr Zweck wird daher darin gesetzt: die schlummernden Gefühle, Neigungen und Leidenschaften aller Art zu wecken und zu beleben, das Herz zu erfüllen, und den Menschen, entwickelt oder noch unentwickelt, Alles durchfühlen zu lassen, was das menschliche Gemüth in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und ihren mannichfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag, und was sonst der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes habe, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anschauung zum Genusse darzureichen; ebenso das Unglück und Elend, dann das Böse und Verbrecherische begreiflich zu machen, alles Gräßliche und Schauderhafte, wie alle Lust und Seligkeit im Innersten kennen zu lehren, und die Phantasie endlich in müßigen Spielen der Einbildungskraft sich dahingehen, wie im verführerischen Zauber sinnlich reizender Anschauungen und Empfindungen schwelgen zu lassen. Diesen allseitigen Reichthum des Inhalts soll die Kunst einerseits ergreifen, um die natürliche Erfahrung unseres äußerlichen Daseyns zu ergänzen, und andererseits jene Leidenschaften überhaupt erregen, damit die Erfahrungen des Lebens uns nicht ungerührt lassen, und wir nun für alle Erscheinungen die Empfänglichkeit erlangen möchten. Solch' eine Erregung geschieht nun aber in diesem Gebiete nicht durch die wirkliche Erfahrung selbst, sondern nur durch den Schein derselben, indem die Kunst ihre Productionen täuschend an die Stelle der Wirklichkeit setzt. Die Möglichkeit dieser Täuschung durch den Schein der Kunst beruht darauf, daß alle Wirklichkeit beim Menschen das Medium der Anschauung und Vorstellung hindurchgehen muß, und durch dieß Medium erst in Gemüth und Willen eindringt. Hierbei nun ist es gleichgültig, ob die unmittelbare äußere Wirklichkeit ihn in Anspruch nimmt, oder ob dieß durch einen an-

deren Weg geschieht, nämlich durch Bilder, Zeichen und Vorstellungen, welche den Inhalt der Wirklichkeit in sich haben und darstellen. Der Mensch kann sich Dinge, welche nicht wirklich sind, vorstellen als wenn sie wirklich wären. Ob es daher die äußere Wirklichkeit oder nur der Schein derselben ist, durch welche eine Lage, ein Verhältniß, irgend ein Lebensinhalt überhaupt an uns gebracht wird, es bleibt für unser Gemüth dasselbe, um uns dem Wesen eines solchen Gehaltes gemäß zu betrüben und zu erfreuen, zu rühren und zu erschüttern, und uns die Gefühle und Leidenschaften des Zorns, Hasses, Mitleidens, der Angst, Furcht, Liebe, Achtung und Bewunderung, der Ehre und des Ruhms durchlaufen zu machen.

Diese Erweckung aller Empfindungen in uns, das Hindurchziehen unseres Gemüths durch jeden Lebensinhalt, das Verwirklichen aller dieser inneren Bewegungen durch eine nur täuschende äußere Gegenwart, ist es vornehmlich, was in dieser Beziehung als die eigenthümliche ausgezeichnete Macht der Kunst angesehen wird.

Indem nun aber die Kunst auf diese Weise Gutes und Schlechtes dem Gemüth und der Vorstellung einzuprägen, und zum Edelsten zu stärken, wie zu den sinnlichsten eigennützigsten Gefühlen der Lust zu entnerven die Bestimmung haben soll, so ist ihr damit noch eine ganz formelle Aufgabe gestellt, und ohne für sich festen Zweck gäbe sie dann nur die leere Form für jede mögliche Art des Inhalts und Gehalts ab.

c) In der That hat die Kunst auch diese formelle Seite, daß sie alle mögliche Stoffe vor die Anschauung und Empfindung bringen und ausschmücken kann, wie der raisonnirende Gedanke ebenso alle mögliche Gegenstände und Handlungsweisen bearbeiten und sie mit Gründen und Rechtfertigungen auszustatten vermag. Bei solcher Mannichfaltigkeit des Inhalts aber drängt sich sogleich die Bemerkung auf, daß die verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen, welche die Kunst anregen oder befestigen soll, sich durch-

kreuzen, widersprechen und wechselseitig aufheben. Ja nach dieser Seite hin ist die Kunst, jemehr sie gerade zu Entgegengesetztem begeistert, nur die Vergrößerung des Widerspruchs der Gefühle und Leidenschaften, und macht uns bacchantisch umhertaumeln oder geht ebenso sehr wie das Raisonnement zur Sophisterei und Skepsis fort. Diese Mannichfaltigkeit des Stoffs selbst nöthigt uns deshalb bei einer so formellen Bestimmung nicht stehen zu bleiben, indem die Vernünftigkeit, welche in diese bunte Verschiedenheit eindringt, die Forderung macht, aus so widersprechenden Elementen dennoch einen höheren in sich allgemeineren Zweck hervorgehen zu sehen und erreicht zu wissen. So giebt man wohl auch für das Zusammenleben der Menschen und den Staat den Endzweck an, daß sich alle menschlichen Vermögen und alle individuellen Kräfte nach allen Seiten und Richtungen hin entwickeln und zur Aeußerung bringen sollen. Aber gegen eine so formelle Ansicht erhebt sich bald genug die Frage, in welche Einheit sich diese mancherlei Bildungen zusammenfassen, welches eine Ziel sie zu ihrem Grundbegriff und letzten Zweck haben müssen. Wie beim Begriffe des Staats entsteht auch beim Begriffe der Kunst das Bedürfniß theils nach einem den besondern Seiten gemeinsamen, theils aber nach einem höheren substantiellen Zwecke.

Als ein solcher Zweck nun liegt der Reflexion die Betrachtung zunächst, daß die Kunst die Wildheit der Begierden zu mildern die Fähigkeit und den Beruf habe.

α) In Rücksicht auf diese erste Ansicht ist nur zu ermitteln: in welcher der Kunst eigenthümlichen Seite denn die Möglichkeit liege, das Rohe aufzuheben, und die Triebe, Neigungen und Leidenschaften zu bändigen und zu bilden. Rohheit überhaupt findet ihren Grund in einer directen Selbstsucht der Triebe, welche geradezu und ausschließlich nur auf die Befriedigung ihrer Begierlichkeit losgehen. Die Begierde aber ist um so roher und herrischer, je mehr sie als einzelne und beschränkte den ganzen Menschen einnimmt, so daß er sich als Allgemeines nicht von dieser Be-

stimmtheit loszutrennen und als Allgemeines für sich zu werden die Macht behält. Und sagt der Mensch auch etwa in solchem Falle: die Leidenschaft ist mächtiger als Ich, so ist zwar für das Bewußtseyn das abstracte Ich von der besonderen Leidenschaft geschieden, aber nur ganz formell, indem mit dieser Trennung nur ausgesagt ist, daß gegen die Gewalt der Leidenschaft das Ich als allgemeines in gar keinen Betracht komme. Die Wildheit der Leidenschaft besteht also in der Einheit des Ich als Allgemeinen mit dem beschränkten Inhalt seiner Begierde, so daß der Mensch keinen Willen mehr außerhalb dieser einzelnen Leidenschaft hat. Solche Rohheit und ungezähmte Kraft der Leidenschaftlichkeit nun mildert die Kunst zunächst schon, insofern sie, was der Mensch in solchem Zustande fühlt und vollbringt, dem Menschen vorstellig macht. Und wenn sich die Kunst auch nur darauf beschränkt, der Anschauung Gemälde der Leidenschaften hinzustellen, ja wenn sie sogar denselben schmeicheln sollte, so liegt auch hierin bereits eine Kraft der Milderung, indem wenigstens dadurch dem Menschen, was er sonst nur unmittelbar i s t, zum Bewußtseyn gebracht wird. Denn nun b e t r a c h t e t der Mensch seine Triebe und Neigungen, und während sie ihn sonst reflexionslos fortrissen, sieht er sie jetzt außerhalb seiner und beginnt bereits, da sie ihm als Objectives gegenüberstehen, in Freiheit gegen sie zu kommen. Deswegen kann es beim Künstler häufig der Fall seyn, daß er von Schmerz befallen, die Intensität seiner eigenen Empfindung durch ihre Darstellung für sich selber mildert und abschwächt. Ja selbst in den Thränen schon liegt ein Trost; der Mensch, zunächst in Schmerz ganz versunken und concentrirt, vermag dann wenigstens dieß nur Innerliche in unmittelbarer Weise zu äußern. Noch erleichternder aber ist das Aussprechen des Innern in Worten, Bildern, Tönen und Gestalten. Deshalb war es eine gute alte Sitte, bei Todesfällen und Bestattungen Klageweiber anzustellen, um den Schmerz zur Anschauung in seiner Aeußerung zu bringen. Auch durch Beileidsbezeugungen wird dem Menschen der Inhalt seines Unglücks

vorgehalten, er muß bei dem vielen Besprechen desselben darüber reflectiren, und wird dadurch erleichtert. Und so ist sich auszuweinen, sich auszusprechen von jeher als Mittel betrachtet sich von der erdrückenden Last des Kummers zu befreien, oder doch wenigstens das Herz zu erleichtern. Die Milderung der Gewalt der Leidenschaften findet daher ihren allgemeinen Grund darin, daß der Mensch aus dem unmittelbaren Befangensein in einer Empfindung losgelöst, und derselben als eines ihm Aeußeren bewußt wird, zu dem er sich nun auf ideelle Weise verhalten muß. Die Kunst durch ihre Darstellungen befreit innerhalb der sinnlichen Sphäre zugleich von der Macht der Sinnlichkeit. Zwar kann man vielfach die beliebte Redensart vernehmen, der Mensch habe mit der Natur in unmittelbarer Einheit zu bleiben, aber solche Einheit in ihrer Abstraction ist gerade nur Rohheit und Wildheit, und die Kunst eben, insoweit sie diese Einheit für den Menschen auflöst, hebt ihn mit milden Händen über die Naturbefangenheit hinweg. Die Beschäftigung mit ihren Gegenständen bleibt rein theoretisch, und bildet dadurch, wenn auch zunächst nur die Aufmerksamkeit auf die Darstellungen überhaupt, dennoch weiterhin ebenso sehr die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung derselben, die Vergleichung mit anderem Inhalt und die Offenheit für Allgemeinheit der Betrachtung und deren Gesichtspunkte.

β) Hieran schließt sich nun ganz consequent die zweite Bestimmung, welche man der Kunst als ihren wesentlichen Zweck untergelegt hat, die Reinigung nämlich der Leidenschaften, die Belehrung und die moralische Vervollkommnung. Denn die Bestimmung: die Kunst solle die Rohheit zügeln, die Leidenschaften bilden, blieb ganz formell und allgemein, so daß es sich wieder um eine bestimmte Art und um ein wesentliches Ziel dieser Bildung handelte.

$\alpha\alpha$) Zwar leidet die Ansicht von der Reinigung der Leidenschaft noch an demselben Mangel als die vorige von der Milderung der Begierden, jedoch hebt sie wenigstens schon näher heraus,

daß die Darstellungen der Kunst eines Maaßstabes bedürften, an welchem ihre Würdigkeit und Unwürdigkeit zu messen wäre. Dieser Maaßstab ist eben die Wirksamkeit, in den Leidenschaften das Reine von dem Unreinen abzuscheiden. Sie bedarf deshalb eines Inhalts, der diese reinigende Kraft zu äußern im Stande ist, und insofern solche Wirkung hervorzubringen den substantiellen Zweck der Kunst ausmachen soll, wird der reinigende Inhalt nach seiner Allgemeinheit und Wesentlichkeit in's Bewußtseyn zu bringen seyn.

ββ) Von dieser letzteren Seite her ist es als Zweck der Kunst ausgesprochen worden, daß sie belehren solle. Einerseits also besteht das Eigenthümliche der Kunst in der Bewegung der Gefühle und der Befriedigung, welche in dieser Bewegung, selbst in der Furcht, dem Mitleiden, der schmerzlichen Rührung und Erschütterung, liegt — also in dem befriedigenden Interessiren der Gefühle und Leidenschaften, und insofern in einem Wohlgefallen, Vergnügen und Ergötzen an den Kunstgegenständen, ihrer Darstellung und Wirkung; andererseits aber soll dieser Zweck seinen höheren Maaßstab nur in dem Belehrenden, in dem „fabula docet" und somit in dem Nutzen haben, den das Kunstwerk auf das Subject zu äußern vermag. In dieser Rücksicht enthält der horazische Kernspruch:

Et *prodesse* volunt *et delectare* poetae

in wenigen Worten das concentrirt, was später in unendlichem Grade ausgeführt, verwässert und zur flachsten Ansicht von der Kunst in ihrem äußersten Extreme geworden ist. — In Betreff auf solche Belehrung nun ist sogleich zu fragen, ob sie direct oder indirect, explicite oder implicite im Kunstwerk enthalten seyn soll. — Wenn es überhaupt um einen allgemeinen und nicht zufälligen Zweck zu thun ist, so kann dieser Endzweck, bei der wesentlichen Geistigkeit der Kunst, nur selber ein geistiger seyn, und zwar wiederum ein nicht zufälliger, sondern an und für sich seyender. Dieser Zweck in Rücksicht auf das Lehren könnte nur darin liegen,

an und für sich wesentlichen geistigen Gehalt durch das Kunstwerk an's Bewußtseyn zu bringen. Von dieser Seite her ist zu behaupten, daß die Kunst, je höher sie sich stellt, desto mehr solchen Inhalt in sich aufzunehmen habe, und in seinem Wesen erst den Maaßstab finde, ob das Ausgedrückte gemäß oder nicht gemäß sey. Die Kunst ist in der That die erste Lehrerin der Völker geworden.

Wird aber der Zweck der Belehrung so sehr als Zweck behandelt, daß die allgemeine Natur des dargestellten Gehaltes als abstracter Satz, prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direct hervortreten und explicirt werden, und nicht nur indirect in der concreten Kunstgestalt implicite enthalten seyn soll, dann ist durch solche Trennung die sinnliche, bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst gerade zum Kunstwerk macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als bloße Hülle, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit aber ist die Natur des Kunstwerks selbst entstellt. Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisirt, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen. Geht das Kunstwerk nicht aus diesem Principe hervor, sondern hebt es die Allgemeinheit mit dem Zweck abstracter Lehre heraus, dann ist das Bildliche und Sinnliche nur ein äußerlicher und überflüssiger Schmuck und das Kunstwerk ein in ihm selbst gebrochenes, in welchem Form und Inhalt nicht mehr als in einander verwachsen erscheinen. Das sinnlich Einzelne und das geistig Allgemeine sind sodann einander äußerlich geworden. — Ist nun ferner der Zweck der Kunst auf diesen Lehrnutzen beschränkt, so wird die andere Seite, die nämlich des Wohlgefallens, Unterhaltens, Ergötzens für sich als unwesentlich ausgegeben, und soll ihre Substanz nur in der Nützlichkeit der Lehre haben, deren Begleiterin sie ist. Damit aber wird zugleich ausgesprochen, daß die Kunst hiernach nicht in sich selbst ihre Bestimmung und ihren Endzweck trage, sondern daß ihr Begriff in etwas Anderem

liege, dem sie als Mittel diene. Die Kunst ist in diesem Falle nur eines unter den mehreren Mitteln, welche sich für den Zweck der Belehrung brauchbar erweisen und angewendet werden. Dadurch aber sind wir bis zu der Grenze gekommen, an welcher die Kunst aufhören soll für sich selber Zweck zu seyn, indem sie entweder zu einem bloßen Spiel der Unterhaltung oder zu einem bloßen Mittel der Belehrung herabgesetzt ist. —

γγ) Am schärfsten tritt diese Grenzlinie hervor, wenn nun wiederum nach einem höchsten Ziele und Zweck gefragt wird, dessentwegen die Leidenschaften zu reinigen, die Menschen zu belehren seyen. Als dieses Ziel ist in neuerer Zeit häufig die moralische Besserung angegeben, und der Zweck der Kunst darein gesetzt worden, daß sie die Neigungen und Triebe für die moralische Vollkommenheit vorbereiten und zu diesem Endziele hinzuführen habe. In dieser Vorstellung ist Belehrung und Reinigung vereinigt, indem die Kunst durch die Einsicht in das wahrhaft moralische Gute, und somit durch Belehrung, zugleich zur Reinigung aufforderе, und so erst die Besserung des Menschen als ihren Nutzen und höchsten Zweck bewerkstelligen solle.

Was nun die Kunst in Beziehung auf moralische Besserung betrifft, so läßt sich darüber zunächst dasselbe als über den Zweck der Belehrung sagen. Daß die Kunst in ihrem Princip nicht das Immoralische und dessen Beförderung zur Absicht haben dürfe, ist leicht zuzugeben. Aber ein Anderes ist, sich die Immoralität, ein Anderes, sich nicht das Moralische zum ausdrücklichen Zwecke der Darstellung zu machen. Aus jedem ächten Kunstwerke läßt sich eine gute Moral ziehen, doch kommt es dabei allerdings auf eine Erklärung und deshalb auf den an, welcher die Moral herauszieht. So kann man die unsittlichsten Schilderungen damit vertheidigen hören, daß man das Böse, die Sünde kennen müsse, um moralisch zu handeln; umgekehrt hat man gesagt, die Darstellung der Maria Magdalena, der schönen Sünderin, die nachher Buße gethan, habe schon Viele zur Sünde verführt, weil es die Kunst

so schön erscheinen lasse Buße zu thun, wozu denn gehöre vorher gesündigt zu haben. — Die Lehre von der moralischen Besserung aber, consequent durchgeführt, geht überhaupt noch weiter. Sie wird nicht damit zufrieden seyn, daß aus einem Kunstwerk auch eine Moral herausgedeutet werden könne, sondern sie wird im Gegentheil die moralische Lehre deutlich als den substantiellen Zweck des Kunstwerks hervorleuchten lassen wollen, ja selber ausdrücklich nur moralische Gegenstände, moralische Charaktere, Handlungen und Begebenheiten für die Darstellung erlauben. Denn die Kunst hat die Wahl bei ihren Gegenständen im Unterschiede der Geschichtsschreibung oder der Wissenschaften, denen ihr Stoff gegeben ist.

Um nach dieser Seite hin die Ansicht von dem moralischen Zwecke der Kunst gründlich beurtheilen zu können, fragt es sich vor allem nach dem bestimmten Standpunkte des Moralischen, der von dieser Ansicht prätendirt wird. Fassen wir den Standpunkt der Moral, wie wir dieselbe heutigen Tages im besten Sinne des Wortes zu nehmen haben, näher in's Auge, so ergiebt sich bald, daß ihr Begriff nicht mit dem, was wir sonst schon überhaupt Tugend, Sittlichkeit, Rechtschaffenheit u. s. f. nennen, unmittelbar zusammenfalle. Ein sittlich tugendhafter Mensch ist darum nicht auch schon moralisch. Denn zur Moral gehört die Reflexion und das bestimmte Bewußtseyn über das, was das Pflichtgemäße ist, und das Handeln aus diesem vorhergegangenen Bewußtseyn. Die Pflicht selbst ist das Gesetz des Willens, das der Mensch jedoch frei aus sich feststellt, und nun zu dieser Pflicht der Pflicht und ihrer Erfüllung wegen sich entschließen soll, indem er das Gute nur thut aus der gewonnenen Ueberzeugung heraus, daß es das Gute sey. Dieß Gesetz nun aber, die Pflicht, welche um der Pflicht willen zur Richtschnur aus freier Ueberzeugung und innerem Gewissen gewählt und ausgeführt wird, ist für sich das abstract Allgemeine des Willens, das seinen directen Gegensatz an der Natur, den sinnlichen Trieben, den eigensüchtigen Interessen, den Leidenschaften und an allem hat, was man zusammengefaßt

Gemüth und Herz nennt. In diesem Gegensatze ist die eine Seite so betrachtet, daß sie die andere aufhebt, und da sie beide als entgegengesetzt im Subject vorhanden sind, so hat dasselbe als sich aus sich entschließend, die Wahl der einen oder der anderen zu folgen. Moralisch aber wird solcher Entschluß und die ihm gemäß vollführte Handlung nach diesem Standpunkte nur durch die freie Ueberzeugung von der Pflicht einerseits, und durch die Besiegung nicht nur des besondern Willens, der natürlichen Triebfedern, Neigungen, Leidenschaften u. s. f., sondern auch der edlen Gefühle und höheren Triebe andererseits. Denn die moderne moralische Ansicht geht von dem festen Gegensatze des Willens in seiner geistigen Allgemeinheit und seiner sinnlichen natürlichen Besonderheit aus, und besteht nicht in der vollendeten Vermittelung dieser entgegengesetzten Seiten, sondern in ihrem wechselseitigen Kampfe gegen einander, welcher die Forderung mit sich führt, daß die Triebe, in ihrem Widerstreit gegen die Pflicht, derselben weichen sollten.

Dieser Gegensatz nun tritt für das Bewußtseyn nicht nur in dem beschränkten Gebiete des moralischen Handelns auf, sondern thut sich als eine durchgreifende Scheidung und Entgegensetzung dessen hervor, was an und für sich, und dessen, was äußere Realität und Daseyn ist. Ganz abstract gefaßt ist es der Gegensatz des Allgemeinen, das für sich in derselben Weise gegen das Besondere, wie dieses seinerseits gegen das Allgemeine fixirt wird; concreter erscheint er in der Natur als Gegensatz des abstracten Gesetzes gegen die Fülle der einzelnen für sich auch eigenthümlichen Erscheinungen; im Geist als das Sinnliche und Geistige im Menschen, als der Kampf des Geistes gegen das Fleisch, der Pflicht um der Pflicht willen, des kalten Gebotes mit dem besonderen Interesse, warmen Gemüth, den sinnlichen Neigungen und Antrieben, dem Individuellen überhaupt; als der harte Gegensatz der inneren Freiheit und der äußeren Naturnothwendigkeit; ferner als der Widerspruch des todten in sich leeren Begriffs im Angesicht

der vollen concreten Lebendigkeit, der Theorie, des subjectiven Denkens, dem objectiven Daseyn und der Erfahrung gegenüber.

Dieß sind Gegensätze, die nicht etwa der Witz der Reflexion, oder die Schulansicht der Philosophie sich erfunden, sondern die von jeher in mannichfacher Form das menschliche Bewußtseyn beschäftigt und beunruhigt haben, wenn sie auch am schärfsten durch die neuere Bildung erst ausgeführt und auf die Spitze des härtesten Widerspruchs hinaufgetrieben sind. Die geistige Bildung, der moderne Verstand bringt im Menschen diesen Gegensatz hervor, der ihn zur Amphibie macht, indem er nun in zweien Welten zu leben hat, die sich widersprechen, so daß in diesem Widerspruch nun auch das Bewußtseyn sich umhertreibt, und von der einen Seite herübergeworfen zu der andern unfähig ist, sich für sich in der einen wie in der andern zu befriedigen. Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfniß und der Noth bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnlichen Zwecke und deren Genuß verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen, andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit, giebt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit, und löst sie zu Abstractionen auf, indem der Geist sein Recht und seine Würde nun allein in der Rechtlosigkeit und Mißhandlung der Natur behauptet, der er die Noth und Gewalt heimgiebt, welche er von ihr erfahren hat. Mit dieser Zwiespaltigkeit des Lebens und Bewußtseyns ist nun aber für die moderne Bildung und ihren Verstand die Forderung vorhanden, daß solch ein Widerspruch sich auflöse. Der Verstand jedoch kann sich von der Festigkeit der Gegensätze nicht lossagen. Die Lösung bleibt deshalb für das Bewußtseyn ein bloßes Sollen, und die Gegenwart und Wirklichkeit bewegt sich nur in der Unruhe des Herüber und Hinüber, das eine Versöhnung sucht ohne sie zu finden. Da ergeht denn die Frage, ob solch allseitiger

durchgreifender Gegensatz, der über das bloße Sollen und Postulat der Auflösung nicht hinauskommt, das an und für sich Wahre und der höchste Endzweck überhaupt sey. Ist die allgemeine Bildung in dergleichen Widerspruch hineingerathen, so wird es die Aufgabe der Philosophie die Gegensätze aufzuheben d. i. zu zeigen, weder der eine in seiner Abstraction noch der andere in gleicher Einseitigkeit hätten Wahrheit, sondern seyen das Sichselbstauflösende; die Wahrheit liege erst in der Versöhnung und Vermittelung Beider, und diese Vermittelung sey keine bloße Forderung, sondern das an und für sich Vollbrachte und stets sich Vollbringende. Diese Einsicht stimmt mit dem unbefangenen Glauben und Wollen unmittelbar zusammen, das gerade diesen aufgelösten Gegensatz stets vor der Vorstellung hat und ihn sich im Handeln zum Zwecke setzt und ausführt. Die Philosophie giebt nur die denkende Einsicht in das Wesen des Gegensatzes, insofern sie zeigt, wie das was Wahrheit ist nur die Auflösung desselben ist, und zwar in der Weise, daß nicht etwa der Gegensatz und seine Seiten gar nicht, sondern daß sie in Versöhnung sind.

Indem nun der letzte Endzweck die moralische Besserung auf einen höheren Standpunkt hindeutete, so werden wir diesen höheren Standpunkt uns auch für die Kunst vindiciren müssen. Dadurch fällt sogleich die schon bemerklich gemachte falsche Stellung fort, daß die Kunst als Mittel für moralische Zwecke und den moralischen Endzweck der Welt überhaupt durch Belehrung und Besserung zu dienen, und somit ihren substantiellen Zweck nicht in sich, sondern in einem Anderen habe. Wenn wir deshalb jetzt noch von einem Endzweck zu sprechen fortfahren, so ist zunächst die schiefe Vorstellung zu entfernen, welche in der Frage nach einem Zwecke die Nebenbedeutung der Frage nach einem Nutzen festhält. Das Schiefe liegt hier darin, daß sich das Kunstwerk sodann auf ein Anderes beziehen soll, das als das Wesentliche, Seynsollende für das Bewußtseyn hingestellt ist, so daß nun das Kunstwerk nur als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses

außerhalb des Kunstbereichs selbstständig für sich geltenden Zwecks Gültigkeit haben würde. Hiegegen steht zu behaupten, daß die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sey, und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe. Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an, und bestimmen nicht den Begriff desselben.

Von diesem Standpunkte aus, in welchen sich die Reflexionsbetrachtung auflöst, ist es nun, daß wir den Begriff der Kunst seiner innern Nothwendigkeit nach erfassen müssen, wie denn auch von diesem Standpunkte geschichtlich die wahre Achtung und Erkenntniß der Kunst ausgegangen ist. Denn jener Gegensatz, den wir berührten, machte sich nicht nur innerhalb der allgemeinen Reflexionsbildung, sondern ebenso sehr in der Philosophie als solcher geltend, und nur erst nachdem die Philosophie diesen Gegensatz gründlich zu überwinden verstand, hat sie ihren eigenen Begriff und eben damit auch den Begriff der Natur und Kunst erfaßt.

So ist dieser Standpunkt wie die Wiedererweckung der Philosophie im Allgemeinen, so auch die Wiedererweckung der Wissenschaft der Kunst, ja dieser Wiedererweckung verdankt eigentlich die Aesthetik als Wissenschaft erst ihre wahrhafte Entstehung, und die Kunst ihre höhere Würdigung.

Ich will deshalb das Geschichtliche von diesem Uebergange, das ich im Sinne habe, kurz berühren, theils des Geschichtlichen willen, theils weil damit die Standpunkte näher bezeichnet sind, auf welche es ankommt, und auf deren Grundlage wir fortbauen wollen. Diese Grundlage ihrer allgemeinsten Bestimmung nach besteht darin, daß das Kunstschöne als eine der Mitten erkannt worden ist, welche jenen Gegensatz und Widerspruch des in sich abstract beruhenden Geistes und der Natur — sowohl der äußer-

lich erscheinenden, als auch der innerlichen, des subjectiven Gefühls und Gemüths — auflösen und zur Einheit zurückführen.

Es ist schon die kantische Philosophie, welche diesen Vereinigungspunkt nicht nur seinem Bedürfnisse nach gefühlt, sondern denselben auch bestimmt erkannt und vor die Vorstellung gebracht hat. Ueberhaupt machte Kant, für die Intelligenz wie für den Willen, die sich auf sich beziehende Vernünftigkeit, die Freiheit, das sich in sich als unendlich findende und wissende Selbstbewußtseyn zur Grundlage, und diese Erkenntniß der Absolutheit der Vernunft in sich selbst, welche den Wendepunkt der Philosophie in der neueren Zeit herbeigeführt hat, dieser absolute Ausgangspunkt, mag man auch die kantische Philosophie für ungenügend erklären, ist anzuerkennen und an ihr nicht zu widerlegen. Indem aber Kant in den festen Gegensatz von subjectivem Denken und objectiven Gegenständen, von abstracter Allgemeinheit und sinnlicher Einzelheit des Willens wieder zurückfiel, ward er es vornehmlich, welcher den vorhin berührten Gegensatz der Moralität als das Höchste hervortrieb, da er außerdem die praktische Seite des Geistes über die theoretische hinaushob. Bei dieser durch das verständige Denken erkannten Festigkeit des Gegensatzes war für ihn deshalb nichts übrig, als die Einheit nur in Form subjectiver Ideen der Vernunft auszusprechen, für welche eine adäquate Wirklichkeit nicht könnte nachgewiesen werden, so wie als Postulate, welche aus der praktischen Vernunft zwar zu deduciren seyen, deren wesentliches Ansich aber für ihn durch das Denken nicht erkennbar, und deren praktische Erfüllung ein bloßes stets in die Unendlichkeit hinausgeschobenes Sollen blieb. Und so hat denn Kant den versöhnten Widerspruch wohl in die Vorstellung gebracht, doch dessen wahrhaftes Wesen weder wissenschaftlich entwickeln noch als das wahrhaft und allein Wirkliche darthun können. Weiter drang freilich Kant noch vorwärts, insoweit er die geforderte Einheit in dem wiederfand, was er den intuitiven Verstand nannte, aber auch hier bleibt er wieder beim Gegensatz des

Subjectiven und der Objectivität stehen, so daß er wohl die abstracte Auflösung des Gegensatzes von Begriff und Realität, Allgemeinheit und Besonderheit, Verstand und Sinnlichkeit, und somit die Idee angiebt, aber diese Auflösung und Versöhnung selber wiederum zu einer nur subjectiven macht, nicht zu einer an und für sich wahren und wirklichen. In dieser Beziehung ist seine Kritik der Urtheilskraft, in welcher er die ästhetische und teleologische Urtheilskraft betrachtet, belehrend und merkwürdig. Die schönen Gegenstände der Natur und Kunst, die zweckmäßigen Naturproducte, durch welche Kant näher auf den Begriff des Organischen und Lebendigen kommt, betrachtet er nur von Seiten der subjectiv sie beurtheilenden Reflexion. Und zwar definirt Kant die Urtheilskraft überhaupt „als das Vermögen das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken," und nennt die Urtheilskraft reflectirend, „wenn ihr nur das Besondere gegeben ist, wozu sie das Allgemeine finden soll." Dazu bedarf sie eines Gesetzes, eines Principes, das sie sich selbst zu geben hat, und als dieses Gesetz stellt Kant die Zweckmäßigkeit auf. Beim Freiheitsbegriff der praktischen Vernunft bleibt die Erfüllung des Zwecks im bloßen Sollen stehen, im teleologischen Urtheil nun aber über das Lebendige kommt Kant darauf den lebendigen Organismus so zu betrachten, daß der Begriff, das Allgemeine, hier noch das Besondere enthalte, und als Zweck das Besondere und Aeußere, die Beschaffenheit der Glieder, nicht von Außen her, sondern von Innen heraus und in der Weise bestimme, daß das Besondere von selbst dem Zweck entspreche. Doch soll mit solchem Urtheil wieder nicht die objective Natur des Gegenstandes erkannt, sondern nur eine subjective Reflexionsweise ausgesprochen werden. Aehnlich faßt Kant das ästhetische Urtheil so auf, daß es weder hervorgehe aus dem Verstande als solchem, als dem Vermögen der Begriffe, noch aus der sinnlichen Anschauung und deren bunten Mannichfaltigkeit als solchen, sondern aus dem freien Spiele des Verstandes und der Einbildungs-

kraft. In dieser Einhelligkeit der Erkenntnißvermögen wird der Gegenstand auf das Subject und dessen Gefühl der Lust und des Wohlgefallens bezogen.

1. Dieß Wohlgefallen nun aber soll erstens ohne alles Interesse, d. h. ohne Beziehung auf unser Begehrungsvermögen seyn. Wenn wir ein Interesse der Neugier z. B., oder ein sinnliches für unser sinnliches Bedürfniß, eine Begierde des Besitzes und Gebrauchs haben, so sind uns die Gegenstände wichtig nicht um ihrer selbst, sondern um unseres Bedürfnisses willen. Dann hat das Daseyende einen Werth nur in Rücksicht auf solch eine Bedürftigkeit, und das Verhältniß ist von der Art, daß auf der einen Seite der Gegenstand, auf der andern eine Bestimmung steht, die von ihm verschieden ist, worauf wir ihn aber beziehen. Wenn ich den Gegenstand z. B., um mich davon zu ernähren, verzehre, so liegt dieses Interesse nur in mir, und bleibt dem Objecte selber fremd. Das Verhältniß zum Schönen nun, behauptet Kant, sey nicht von dieser Art. Das ästhetische Urtheil läßt das äußerlich Vorhandene frei für sich bestehen, und geht aus einer Lust hervor, der das Object seiner selbst wegen zusagt, indem sie dem Gegenstande seinen Zweck in sich selber zu haben vergönnt. Dieß ist, wie wir bereits oben sahen, eine wichtige Betrachtung.

2. Das Schöne zweitens, sagt Kant, soll dasjenige seyn, was ohne Begriff, d. h. ohne Kategorie des Verstandes, als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird. Um das Schöne zu würdigen bedarf es eines gebildeten Geistes; der Mensch wie er geht und steht hat kein Urtheil über das Schöne, indem dieß Urtheil auf allgemeine Gültigkeit Anspruch macht. Das Allgemeine zunächst ist zwar als solches ein Abstractum; das aber, was an und für sich wahr ist, trägt die Bestimmung und Forderung in sich, auch allgemein zu gelten. In diesem Sinne soll auch das Schöne allgemein anerkannt seyn, obschon den bloßen Verstandesbegriffen kein Urtheil darüber zusteht. Das Gute, das Rechte z. B. in einzelnen Handlungen wird unter allgemeine Be-

griffe subsumirt, und die Handlung gilt für gut, wenn sie diesen Begriffen zu entsprechen vermag. Das Schöne dagegen soll ohne dergleichen Beziehung unmittelbar ein allgemeines Wohlgefallen erwecken. Dieß heißt nichts anderes, als daß wir uns bei Betrachtung des Schönen des Begriffs und der Subsumtion unter denselben nicht bewußt werden, und die Trennung des einzelnen Gegenstandes und allgemeinen Begriffs, welche im Urtheil sonst vorhanden ist, nicht vor sich gehen lassen.

3. Drittens soll das Schöne die Form der Zweckmäßigkeit insofern haben, als die Zweckmäßigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zwecks wahrgenommen wird. Im Grunde ist damit nur das eben Erörterte wiederholt. Irgend ein Naturproduct z. B., eine Pflanze, ein Thier ist zweckmäßig organisirt, und ist in dieser Zweckmäßigkeit unmittelbar so für uns da, daß wir keine Vorstellung des Zwecks für sich abgetrennt und verschieden von der gegenwärtigen Realität desselben haben. In dieser Weise soll uns auch das Schöne als Zweckmäßigkeit erscheinen. In der endlichen Zweckmäßigkeit bleiben Zweck und Mittel einander äußerlich, indem der Zweck zum Material seiner Ausführung in keiner wesentlichen innern Beziehung steht. In diesem Falle unterscheidet sich die Vorstellung des Zwecks für sich von dem Gegenstande, in welchem der Zweck als realisirt erscheint. Das Schöne dagegen existirt als zweckmäßig in sich selbst, ohne daß Mittel und Zweck sich als verschiedene Seiten getrennt zeigen. Der Zweck der Glieder z. B. des Organismus ist die Lebendigkeit, die in den Gliedern selber als wirklich existirt; abgelöst hören sie auf Glieder zu seyn. Denn im Lebendigen sind Zweck und Materiatur des Zwecks so unmittelbar vereinigt, daß die Existenz nur insofern ist, als ihr Zweck ihr einwohnt. Von dieser Seite her betrachtet soll das Schöne die Zweckmäßigkeit nicht als eine äußere Form an sich tragen, sondern das zweckmäßige Entsprechen des Inneren und Aeußeren soll die immanente Natur des schönen Gegenstandes seyn.

4. Endlich stellt die kantische Betrachtung das Schöne vier-

tens in der Weise fest, daß es ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens anerkannt werde. Nothwendigkeit ist eine abstracte Kategorie, und deutet ein innerlich wesentliches Verhältniß zweier Seiten an; wenn das Eine ist und weil das Eine ist, ist auch das Andere. Das Eine enthält in seiner Bestimmung zugleich das Andere, wie Ursach z. B. keinen Sinn hat ohne Wirkung. Solch eine Nothwendigkeit des Wohlgefallens hat das Schöne ganz ohne Beziehung auf Begriffe, d. h. auf Kategorien des Verstandes in sich. So gefällt uns z. B. das Regelmäßige wohl, das nach einem Verstandesbegriffe gemacht ist, obschon Kant für das Gefallen noch mehr fordert als die Einheit und Gleichheit solches Verstandesbegriffes.

Was wir nun in allen diesen kantischen Sätzen finden, ist eine Ungetrenntheit dessen, was sonst in unserem Bewußtseyn als geschieden vorausgesetzt ist. Diese Trennung findet sich im Schönen aufgehoben, indem sich Allgemeines und Besonderes, Zweck und Mittel, Begriff und Gegenstand vollkommen durchdringen. So sieht Kant denn auch das Kunstschöne als eine Zusammenstimmung an, in welcher das Besondere selber dem Begriffe gemäß ist. Das Besondere als solches ist zunächst gegen einander sowohl als auch gegen das Allgemeine zufällig; und dieß Zufällige gerade, Sinn, Gefühl, Gemüth, Neigung, wird nun im Kunstschönen nicht nur unter allgemeine Verstandes-Kategorien subsumirt und von dem Freiheitsbegriff in seiner abstracten Allgemeinheit beherrscht, sondern so mit dem Allgemeinen verbunden, daß es sich demselben innerlich und an und für sich adäquat zeigt. Dadurch ist im Kunstschönen der Gedanke verkörpert, und die Materie von ihm nicht äußerlich bestimmt, sondern existirt selber frei, indem das Natürliche, Sinnliche, Gemüth u. s. f. in sich selbst Maaß, Zweck und Uebereinstimmung hat, und die Anschauung und Empfindung ebenso in geistige Allgemeinheit erhoben ist, als der Gedanke seiner Feindschaft gegen die Natur nicht nur entsagt, sondern sich in ihr erheitert, und Empfindung, Lust und Genuß berechtigt

und geheiligt sind, so daß Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Begriff in Einem ihr Recht und Befriedigung finden. Aber auch diese anscheinend vollendete Aussöhnung soll schließlich dennoch nur subjectiv in Rücksicht auf die Beurtheilung wie auf das Hervorbringen, nicht aber das an und für sich Wahre und Wirkliche selbst seyn.

Dieß wären die Hauptresultate der kantischen Kritik, insoweit sie uns hier interessiren kann. Sie macht den Ausgangspunkt für das wahre Begreifen des Kunstschönen, doch konnte dieses Begreifen sich nur durch die Ueberwindung der kantischen Mängel als das höhere Erfassen der wahren Einheit von Nothwendigkeit und Freiheit, Besonderem und Allgemeinem, Sinnlichem und Vernünftigem geltend machen.

Da ist denn einzugestehen, daß der Kunstsinn eines tiefen zugleich philosophischen Geistes zuerst gegen jene abstracte Unendlichlichkeit des Gedankens, jene Pflicht um der Pflicht willen, jenen gestaltlosen Verstand, — welcher die Natur und Wirklichkeit, Sinn und Empfindung nur als eine Schranke, ein schlechthin Feindliches faßt und sich zuwider findet, — früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solcher aus ist erkannt worden. Es muß Schillern das große Verdienst zugestanden werden, die kantische Subjectivität und Abstraction des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen. Denn Schiller hat bei seinen ästhetischen Betrachtungen nicht nur an der Kunst und ihrem Interesse, unbekümmert um das Verhältniß zur eigentlichen Philosophie, festgehalten, sondern er hat sein Interesse des Kunstschönen mit den philosophischen Principien verglichen, und ist erst von diesen aus und mit diesen in die tiefere Natur und den Begriff des Schönen eingedrungen. Ebenso fühlt man es einer Periode seiner Werke an, daß er — mehr selbst als für die unbefangene Schönheit des Kunstwerks ersprieß-

-lich ist, — mit dem Gedanken sich beschäftigt hat. Die Absichtlichkeit abstracter Reflexionen und selbst das Interesse des philosophischen Begriffs sind in manchen seiner Gedichte bemerkbar. Man hat ihm daraus einen Vorwurf gemacht, besonders um ihn gegen die stets sich gleichbleibende vom Begriff ungetrübte Unbefangenheit und Objectivität Göthe's zu tadeln und zurückzusetzen. Aber Schiller hat in dieser Beziehung als Dichter nur die Schuld seiner Zeit bezahlt, und es war eine Verwicklung in Schuld, welche dieser erhabenen Seele und tiefem Gemüthe nur zur Ehre, und der Wissenschaft und Erkenntniß nur zum Vortheil gereicht hat. — Zu gleicher Zeit entzog auch Göthe'n dieselbe wissenschaftliche Anregung seiner eigentlichen Sphäre, der Dichtkunst; doch wie Schiller sich in die Betrachtung der innern Tiefen des Geistes versenkte, so führte Göthe'n sein Eigenthümliches zur natürlichen Seite der Kunst, zur äußeren Natur, zu den Pflanzen- und Thier-Organismen, zu den Kristallen, der Wolkenbildung und den Farben. Für diese wissenschaftliche Forschung brachte Göthe seinen großen Sinn mit, der in diesen Gebieten die bloße Verstandesbetrachtung und deren Irrthum ebenso über den Haufen geworfen hat, als Schiller auf der anderen Seite gegen die Verstandesbetrachtung des Wollens und Denkens die Idee der freien Totalität der Schönheit geltend zu machen verstand. Eine Reihe von schillerschen Productionen gehört dieser Einsicht in die Natur der Kunst an, vornehmlich die Briefe über ästhetische Erziehung. Schiller geht darin von dem Hauptpunkte aus, daß jeder individuelle Mensch in sich die Anlage zu einem idealischen Menschen trage. Dieser wahrhafte Mensch werde repräsentirt durch den Staat, der die objective, allgemeine, gleichsam kanonische Form sey, in der die Mannichfaltigkeit der einzelnen Subjecte sich zur Einheit zusammenzufassen und zu verbinden trachte. Nun ließen sich zweierlei Arten vorstellen, wie der Mensch in der Zeit mit dem Menschen in der Idee zusammentreffe; einerseits nämlich in der Weise, daß der Staat als die Gattung des Sittlichen, Recht-

lichen, Intelligenten die Individualität aufhebe, andererseits so, daß das Individuum sich zur Gattung erhebe, und der Mensch der Zeit sich zu dem der Idee veredle. Die Vernunft nun fordere die Einheit als solche, das Gattungsmäßige, die Natur aber Mannichfaltigkeit und Individualität, und von beiden Legislaturen werde der Mensch gleichmäßig in Anspruch genommen. Bei dem Konflict dieser entgegengesetzten Seiten soll nun die ästhetische Erziehung gerade die Forderung ihrer Vermittlung und Versöhnung verwirklichen, denn sie geht nach Schiller darauf, die Neigung, Sinnlichkeit, Trieb und Gemüth so auszubilden, daß sie in sich selbst vernünftig werden, und somit auch die Vernunft, Freiheit und Geistigkeit aus ihrer Abstraction heraustrete, und mit der in sich vernünftigen Naturseite vereinigt, in ihr Fleisch und Blut erhalte. Das Schöne ist also als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgesprochen. Im Allgemeinen ist diese schillersche Ansicht schon in Anmuth und Würde, wie in seinen Gedichten darin zu erkennen, daß er das Lob der Frauen besonders zu seinem Gegenstande macht, als in deren Charakter er eben die von selbst vorhandene Vereinigung des Geistigen und Natürlichen erkannte und hervorhob.

Diese Einheit nun des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Nothwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Princip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfaßte, und durch Kunst und ästhetische Bildung in's wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann als Idee selbst zum Princip der Erkenntniß und des Daseyns gemacht, und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden. Dadurch erstieg mit Schelling die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt, und wenn die Kunst bereits ihre eigenthümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst

gefunden, und sie, wenn auch nach einer Seite hin noch in schiefer Weise (was hier zu erörtern nicht der Ort ist) dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen. Ohnehin war früher schon Winckelmann durch die Anschauung der Ideale der Alten in einer Weise begeistert, durch welche er einen neuen Sinn für die Kunstbetrachtung aufgethan, sie den Gesichtspunkten gemeiner Zwecke und bloßen Naturnachahmung entrissen, und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert hat. Denn Winckelmann ist als einer der Menschen anzusehen, welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschließen wußten. Doch auf die Theorie und wissenschaftliche Erkenntniß der Kunst hat seine Ansicht weniger Einfluß gehabt.

In der Nachbarschaft nun der Wiedererweckung der philosophischen Idee, eigneten sich (um den Verlauf der weiteren Entwicklung kurz zu berühren) Aug. Wilh. und Friedr. v. Schlegel, nach Neuem in der Sucht nach Auszeichnung und Auffallendem begierig, von der philosophischen Idee soviel an, als ihre sonst eben nicht philosophischen, sondern wesentlich kritischen Naturen aufzunehmen fähig waren. Denn auf den Ruf speculativen Denkens kann Keiner von Beiden Anspruch machen. Sie aber waren es, die sich mit ihrem kritischen Talent in die Nähe des Standpunkts der Idee stellten, und sich nun mit großer Parrhesie und Kühnheit der Neuerung, wenn auch mit dürftigen philosophischen Ingredienzien, in geistvoller Polemik gegen die bisherigen Ansichtsweisen wendeten, und so in verschiedene Zweige der Kunst allerdings einen neuen Maaßstab der Beurtheilung nach Gesichtspunkten einführten, welche höher als die angefeindeten waren. Da nun aber ihre Kritik nicht von der gründlich philosophischen Erkenntniß ihres Maaßstabes begleitet wurde, so behielt dieser Maaßstab etwas Unbestimmtes und Schwankendes, so daß sie bald zu viel bald zu wenig thaten. Wie sehr es ihnen deshalb auch als Verdienst anzurechnen ist, daß sie Veraltetes und von der Zeit

gering Geschätztes, wie die ältere italienische und niederländisch Malerei, die Nibelungen u. s. f., mit Liebe wieder hervorzogen und erhoben, und wenig Bekanntes, wie die indische Poesie und Mythologie, mit Eifer kennen zu lernen und zu lehren suchten, so legten sie doch solchen Epochen einen zu hohen Werth bei, bald verfielen sie selbst darein, Mittelmäßiges, z. B. die holbergschen Lustspiele, zu bewundern, und nur relativ Werthvollem eine allgemeine Würde beizulegen, oder sich gar mit Keckheit für eine schiefe Richtung und untergeordnete Standpunkte als für das Höchste enthusiasmirt zu zeigen.

Aus dieser Richtung, und besonders den Gesinnungen und Doktrinen Friedrich's von Schlegel, entwickelte sich ferner in mannichfacher Gestalt die sogenannte Ironie. Ihren tieferen Grund fand dieselbe, nach einer ihrer Seiten hin, in der fichteschen Philosophie, insofern die Principien dieser Philosophie auf die Kunst angewendet wurden. Friedrich von Schlegel wie Schelling gingen von dem fichteschen Standpunkt aus, Schelling um ihn durchaus zu überschreiten, Friedrich v. Schlegel um ihn eigenthümlich auszubilden, und sich ihm zu entreißen. Was nun den näheren Zusammenhang fichtescher Sätze mit der einen Richtung der Ironie angeht, so brauchen wir in dieser Beziehung nur den folgenden Punkt herauszuheben, daß Fichte zum absoluten Princip alles Wissens, aller Vernunft und Erkenntniß das Ich feststellt, und zwar das durchaus abstract und formell bleibende Ich. Dies Ich ist nun dadurch zweitens schlechthin in sich einfach, und einerseits jede Besonderheit, Bestimmtheit, jeder Inhalt in demselben negirt — denn alle Sache geht in diese abstracte Freiheit und Einheit unter — andererseits ist jeder Inhalt, der dem Ich gelten soll, nur als durch das Ich gesetzt und anerkannt. Was ist, ist nur durch das Ich, und was durch mich ist, kann Ich ebenso sehr auch wieder vernichten.

Wenn nun bei diesen ganz leeren Formen, welche aus der Absolutheit des abstracten Ich ihren Ursprung nehmen, stehen ge-

blieben wird, so ist nichts an und für sich und in sich selbst werthvoll betrachtet, sondern nur als durch die Subjectivität des Ich hervorgebracht. Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über Alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen giebt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre, und deshalb von Ich ebenso sehr könnte zunichte gemacht werden. Dadurch ist alles An- und Fürsichseyende nur ein Schein, nicht seiner selbst wegen und durch sich selbst wahrhaft und wirklich, sondern ein bloßes Scheinen durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt. Das Geltenlassen und Aufheben steht rein im Belieben des in sich selbst als Ich schon absolute Ich.

Das Ich nun drittens ist lebendiges, thätiges Individuum, und sein Leben besteht darin, seine Individualität für sich wie für Andere zu machen, sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen. Denn jeder Mensch, indem er lebt, sucht sich zu realisiren und realisirt sich. In Rücksicht auf das Schöne und die Kunst nun erhält dieß den Sinn, als Künstler zu leben, und sein Leben künstlerisch zu gestalten. Als Künstler aber, diesem Princip gemäß, lebe ich, wenn all mein Handeln und Aeußern überhaupt, insoweit es irgend einen Inhalt betrifft, nur ein Schein für mich bleibt, und eine Gestalt annimmt, die ganz in meiner Macht steht. Dann ist es mir weder mit diesem Inhalt noch seiner Aeußerung und Verwirklichung überhaupt wahrhafter Ernst. Denn wahrhafter Ernst kommt nur durch ein substantielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit u. s. f. herein, durch einen Inhalt, der mir als solcher schon als wesentlich gilt, so daß ich mir für mich selber nur wesentlich werde, insofern ich in solchen Gehalt mich versenkt habe, und ihm in meinem ganzen Wissen und Handeln gemäß geworden bin. Auf dem Standpunkte, auf welchem das Alles aus sich setzende und auflösende Ich der Künstler ist, dem kein Inhalt des Bewußtseyns als absolut und

an und für sich, sondern als selbst gemachter zernichtbarer Schein erscheint, kann solcher Ernst keine Stätte finden, da nur dem Formalismus des Ich Gültigkeit zugeschrieben ist. — Für Andre zwar kann meine Erscheinung, in welcher ich mich ihnen gebe, ein Ernst seyn, indem sie mich so nehmen, als sey es mir in der That um die Sache zu thun, — aber sie sind damit nur getäuscht, pauvre bornirte Subjecte, ohne Organ und Fähigkeit, die Höhe meines Standpunktes zu erfassen und zu erreichen. Dadurch zeigt es sich mir, daß nicht jeder so frei (d. i. formell frei) ist, in allem, was dem Menschen sonst noch Werth, Würde und Heiligkeit hat, nur ein Product seiner eigenen Macht des Beliebens zu sehen, in welcher er dergleichen gelten, sich dadurch bestimmen und erfüllen lassen kann oder auch nicht. Und nun erfaßt sich diese Virtuosität eines ironisch künstlerischen Lebens als eine göttliche Genialität, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann. Wer auf solchem Standpunkte göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle übrige Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind, insofern ihnen Recht, Sittlichkeit u. s. f. noch als fest, verpflichtend und wesentlich gelten. So giebt sich denn das Individuum, das so als Künstler lebt, wohl Verhältnisse zu Anderen, es lebt mit Freunden, Geliebten u. s. f., aber als Genie ist ihm dieß Verhältniß zu seiner bestimmten Wirklichkeit, seinen besonderen Handlungen wie zum an und für sich Allgemeinen zugleich ein Nichtiges, und es verhält sich ironisch dagegen.

Dieß ist die allgemeine Bedeutung der genialen göttlichen Ironie, als dieser Concentration des Ich in sich, für welches alle Bande gebrochen sind, und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag. Diese Ironie hat Herr Fr. v. Schlegel erfunden, und viele Andere haben sie nachgeschwatzt, oder schwatzen sie von Neuem wieder nach.

Die nächste Form dieser Negativität der Ironie ist nun einer-

seits die Eitelkeit alles Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Nichtigkeit alles Objectiven und an und für sich Geltenden. Bleibt das Ich auf diesem Standpunkte stehen, so erscheint ihm Alles als nichtig und eitel, die eigene Subjectivität ausgenommen, die dadurch hohl und leer und die selber eitle wird. Umgekehrt aber kann sich auf der anderen Seite das Ich in diesem Selbstgenuß auch nicht befriedigt finden, sondern sich selber mangelhaft werden, so daß es nun den Durst nach Festem und Substantiellem, nach bestimmten und wesentlichen Interessen empfindet. Dadurch kommt dann das Unglück und der Widerspruch hervor, daß das Subject einerseits wohl in die Wahrheit hinein will, und nach Objectivität Verlangen trägt, aber sich andererseits dieser Einsamkeit und Zurückgezogenheit in sich nicht zu entschlagen, dieser unbefriedigten abstracten Innigkeit nicht zu entwinden vermag, und nun von der Sehnsüchtigkeit befallen wird, die wir ebenfalls aus der fichteschen Philosophie haben hervorgehn sehen. Die Befriedigungslosigkeit dieser Stille und Unkräftigkeit, die nicht handeln und nichts berühren mag, um nicht die innere Harmonie aufzugeben, und mit dem Verlangen nach Realität und Absolutem dennoch unwirklich und leer, wenn auch in sich rein bleibt — läßt die krankhafte Schönseligkeit und Sehnsüchtigkeit entstehen. Denn eine wahrhaft schöne Seele handelt und ist wirklich. Jenes Sehnen aber ist nur das Gefühl der Nichtigkeit des leeren eitlen Subjects, dem es an Kraft gebricht, dieser Eitelkeit entrinnen und mit substantiellem Inhalt sich erfüllen zu können.

Insofern nun aber die Ironie ist zur Kunstform gemacht worden, blieb sie nicht dabei stehen, nur das eigene Leben und die besondere Individualität des ironischen Subjects künstlerisch heraus zu gestalten, sondern außer dem Kunstwerk der eigenen Handlungen u. s. f. sollte der Künstler auch äußere Kunstwerke als Producte der Phantasie zu Stande bringen. Das Princip dieser Productionen, die nur in der Poesie vornehmlich hervorgehen können, ist nun wiederum die Darstellung des Göttlichen als des Ironi-

schen. Das Ironische aber als die geniale Individualität liegt in dem Sich-Vernichten des Herrlichen, Großen, Vortrefflichen, und so werden auch die objectiven Kunstgestalten nur das Princip der sich absoluten Subjectivität darzustellen haben, indem sie, was dem Menschen Werth und Würde hat, als Nichtiges in seinem Sich-Vernichten zeigen. Darin liegt denn, daß es nicht nur nicht Ernst sey mit dem Rechten, Sittlichen, Wahrhaften, sondern daß an dem Hohen und Besten nichts ist, indem es sich in seiner Erscheinung in Individuen, Charakteren, Handlungen selbst widerlegt und vernichtet, und so die Ironie über sich selbst ist. Diese Form, abstract genommen, streift nahe an das Princip des Komischen heran, doch muß das Komische in dieser Verwandtschaft wesentlich von dem Ironischen unterschieden werden. Denn das Komische muß darauf beschränkt seyn, daß alles, was sich vernichtet, ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille z. B., ein Eigensinn, eine besondere Caprice, gegen eine mächtige Leidenschaft, oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sey. Ganz etwas Anderes aber ist es, wenn nun in der That Sittliches und Wahrhaftes, ein in sich substantieller Inhalt überhaupt, in einem Individuum und durch dasselbe sich als Nichtiges darthut. Dann ist solch Individuum in seinem Charakter nichtig und verächtlich, und auch die Schwäche und Charakterlosigkeit ist zur Darstellung gebracht. Es kommt deshalb bei diesem Unterschiede des Ironischen und Komischen wesentlich auf den Gehalt dessen an, was zerstört wird. Das aber sind schlechte, untaugliche Subjecte, die nicht bei ihrem festen und gewichtigen Zwecke bleiben können, sondern ihn wieder aufgeben und in sich zerstören lassen. Solche Ironie der Charakterlosigkeit liebt die Ironie. Denn zum wahren Charakter gehört einerseits ein wesentlicher Gehalt der Zwecke, andererseits das Festhalten solchen Zwecks, so daß der Individualität ihr ganzes Daseyn verloren wäre, wenn sie davon ablassen und ihn aufgeben müßte. Diese Festigkeit und Substantialität macht den Grundton des Charakters

aus. Cato kann nur als Römer und Republikaner leben. Wird nun aber die Ironie zum Grundton der Darstellung genommen, so ist dadurch das Allerunkünstlerischste für das wahre Princip des Kunstwerks genommen. Denn theils kommen platte Figuren herein, theils gehalt- und haltungslose, indem das Substantielle sich in ihnen als das Nichtige erweist, theils treten endlich noch jene Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüths hinzu. Solche Darstellungen können kein wahrhaftes Interesse erwecken. Deshalb denn auch von Seiten der Ironie die steten Klagen über Mangel an tiefem Sinn, Kunstansicht und Genie im Publicum, das diese Höhe der Ironie nicht verstehe; d. h. dem Publicum gefalle diese Gemeinheit, und das zum Theil Läppische, zum Theil Charakterlose nicht. Und es ist gut, daß diese gehaltlosen, sehnsüchtigen Naturen nicht gefallen, es ist ein Trost, daß diese Unredlichkeit und Heuchelei nicht zusagt, und den Menschen dagegen ebenso sehr nach vollen und wahrhaften Interessen verlangt, als nach Charakteren, die ihrem gewichtigen Gehalte treu verbleiben.

Als geschichtliche Bemerkung wäre noch beizufügen, daß vornehmlich Solger und Ludwig Tieck die Ironie als höchstes Princip der Kunst aufgenommen haben.

Von Solger, wie er es verdient, ausführlich zu sprechen, ist hier der Ort nicht, und ich muß mich mit wenigen Andeutungen begnügen. Solger war nicht wie die Uebrigen mit oberflächlicher philosophischer Bildung zufrieden, sondern sein ächt speculatives innerstes Bedürfniß drängte ihn in die Tiefe der philosophischen Idee hinabzusteigen. Hier kam er auf das dialektische Moment der Idee, auf den Punkt, den ich „unendliche absolute Negativität" nenne, auf die Thätigkeit der Idee, sich als das Unendliche und Allgemeine zu negiren zur Endlichkeit und Besonderheit, und diese Negation ebenso sehr wieder aufzuheben, und somit das Allgemeine und Unendliche im Endlichen und Besondern wieder herzustellen. An dieser Negativität hielt Solger fest, und aller-

dings ist sie ein Moment in der speculativen Idee, doch als diese bloße dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen wie des Endlichen gefaßt, auch nur ein Moment, nicht aber, wie Solger es will, die ganze Idee. Solger's Leben ist leider zu frühe abgebrochen, als daß er hätte zur concreten Ausführung der philosophischen Idee kommen können. So ist er bei dieser Seite der Negativität, die mit dem ironischen Auflösen des Bestimmten wie des in sich Substantiellen Verwandtschaft hat, und in welcher er auch das Princip der Kunstthätigkeit erblickte, stehen geblieben. Doch in der Wirklichkeit seines Lebens war er bei der Festigkeit, dem Ernst und der Tüchtigkeit seines Charakters, weder selber in der oben geschilderten Weise ein ironischer Künstler, noch sein tiefer Sinn für wahrhafte Kunstwerke, den das dauernde Studium der Kunst groß gezogen hatte, in dieser Beziehung von ironischer Natur. Soviel zur Rechtfertigung Solger's, der es in Rücksicht auf Leben, Philosophie und Kunst verdient von den bisher bezeichneten Aposteln der Ironie unterschieden zu werden.

Was Ludwig Tieck angeht, so stammt seine Bildung auch aus jener Periode her, deren Mittelpunkt eine Zeit hindurch Jena war. Tieck und Andere von diesen vornehmen Leuten thun nun zwar ganz familiär mit solchen Ausdrücken, ohne jedoch zu sagen was sie bedeuten. So fordert Tieck zwar stets Ironie; doch geht er nun selber an die Beurtheilung großer Kunstwerke, so ist seine Anerkennung und Schilderung ihrer Größe freilich vortrefflich, wenn man aber glaubt, hier finde sich die beste Gelegenheit zu zeigen, was die Ironie in solchem Werke wie z. B. Julie und Romeo sey, so ist man betrogen, — von der Ironie kommt nichts mehr vor.

Eintheilung.

Nach den bisherigen Vorausschickungen ist es nun Zeit, an die Betrachtung unseres Gegenstandes selber heranzugehn. Die Einleitung aber, in welcher wir uns noch befinden, kann in dieser Beziehung nichts weiteres leisten, als daß sie eine Uebersicht über den gesammten Verlauf unserer nachfolgenden wissenschaftlichen Betrachtungen für die Vorstellung hinzeichnet. Doch da wir von der Kunst als aus der absoluten Idee selber hervorgehend gesprochen, ja als ihren Zweck die sinnliche Darstellung des Absoluten selber angegeben haben, so werden wir bei dieser Uebersicht schon so verfahren müssen, daß es sich im Allgemeinen wenigstens zeigt, wie die besonderen Theile aus dem Begriffe des Kunstschönen überhaupt als Darstellung des Absoluten ihren Ursprung nehmen. Deshalb müssen wir auch von diesem Begriffe im Allgemeinsten eine Vorstellung zu erwecken suchen.

Es ist bereits gesagt, daß der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sey. Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln. Die erste Bestimmung, die hierin liegt, ist die Forderung, daß der Inhalt, der zur Kunstdarstellung kommen soll, in sich selbst dieser Darstellung sich fähig zeige. Denn sonst erhalten wir nur eine schlechte Verbindung, indem ein für sich der Bildlichkeit und äußeren Erscheinung ungefügiger Inhalt diese Form annehmen, ein für sich selbst prosaischer Stoff in der seiner Natur entgegengesetzten Form gerade die ihm angemessene Erscheinungsweise finden soll.

Die zweite Forderung, welche aus dieser ersten sich herleitet, erheischt von dem Inhalt der Kunst, daß er kein Abstractum in sich selber sey, und zwar nicht nur im Sinne des Sinnlichen als des Concreten im Gegensatze alles Geistigen und Gedachten, als des in sich Einfachen und Abstracten. Denn alles Wahrhaftige des Geistes sowohl als der Natur ist in sich concret, und hat der Allgemeinheit ohnerachtet dennoch Subjectivität und Besonderheit in sich. Sagen wir z. B. von Gott, er sei der einfach Eine, das höchste Wesen als solches, so haben wir damit nur eine todte Abstraction des unvernünftigen Verstandes ausgesprochen. Solch ein Gott, wie er selbst nicht in seiner concreten Wahrheit gefaßt ist, wird auch für die Kunst, besonders für die bildende, keinen Inhalt abgeben. Die Juden und Türken haben deshalb ihren Gott, der nicht einmal nur solche Verstandesabstraction ist, nicht durch die Kunst in der positiven Weise darstellen können, als die Christen. Denn im Christenthume ist Gott in seiner Wahrheit und deshalb als in sich durchaus concret, als Person, als Subject und in näherer Bestimmtheit als Geist vorgestellt. Was er als Geist ist, explicirt sich für die religiöse Auffassung als Dreiheit der Personen, die für sich zugleich als Eine ist. Hier ist Wesenheit, Allgemeinheit und Besondrung, so wie deren versöhnte Einheit, und solche Einheit erst ist das Concrete. Wie nun ein Inhalt, um überhaupt wahr zu seyn, so concreter Art seyn muß, fordert auch die Kunst die gleiche Concretion, weil das nur abstract Allgemeine in sich selbst nicht die Bestimmung hat, zur Besonderung und Erscheinung und zur Einheit mit sich in derselben fortzuschreiten.

Soll nun einem wahrhaften und deshalb concreten Inhalt eine sinnliche Form und Gestaltung entsprechen, so muß diese drittens gleichfalls ein individuelles in sich vollständig Concretes und Einzelnes seyn. Daß das Concrete den beiden Seiten der Kunst, dem Inhalte wie der Darstellung, zukommt, ist gerade der Punkt, in welchem Beide zusammenfallen und einander entsprechen können,

wie die Naturgestalt des menschlichen Körpers z. B. solch ein sinnlich Concretes ist, das den in sich concreten Geist darzustellen und ihm sich gemäß zu zeigen vermag. Deshalb ist denn auch die Vorstellung zu entfernen, als ob es eine bloße Zufälligkeit sey, daß für solche wahre Gestalt eine wirkliche Erscheinung der Außenwelt genommen wird. Denn die Kunst ergreift diese Form weder, weil sich dieselbe so vorfindet, noch weil es keine andere giebt, sondern in dem concreten Inhalte liegt selber das Moment auch äußerer und wirklicher, ja selbst sinnlicher Erscheinung. Dafür ist denn aber dieses sinnlich Concrete, in welchem ein seinem Wesen nach geistiger Gehalt sich ausprägt, auch wesentlich für das Innre; das Aeußerliche der Gestalt, wodurch der Inhalt anschaubar und vorstellbar wird, hat den Zweck, nur für unser Gemüth und Geist da zu seyn. Aus diesem Grunde allein sind Inhalt und Kunstgestalt ineinander gebildet. Das nur sinnlich Concrete, die äußere Natur als solche, hat diesen Zweck nicht zu ihrem einzigen Ursprung. Das bunte farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht blüht, verwelkt ohne bewundert zu werden in den Wildnissen der südlichen Wälder, und diese Wälder, Verschlingungen selber der schönsten und üppigsten Vegetationen, mit den wohlriechendsten, gewürzreichsten Düften, verderben und verfallen ebenso ungenossen. Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüther und Geister. —

Obschon die Kunstversinnlichung in dieser Beziehung nicht zufällig ist, so ist sie doch umgekehrt auch nicht die höchste Weise das geistig Concrete zu fassen. Die höhere Form, der Darstellung durch das sinnlich Concrete gegenüber, ist das Denken, das zwar in relativem Sinne abstract, aber nicht einseitiges sondern concretes Denken seyn muß, um wahrhaftig und vernünftig zu seyn. Der Unterschied, in wie weit ein bestimmter Inhalt die sinnliche

Kunstdarstellung zu seiner gemäßen Form hat, oder seiner Natur nach wesentlich eine höhere geistigere fordert, zeigt sich sogleich z. B. in der Vergleichung der griechischen Götter mit Gott, wie ihn die christliche Vorstellung auffaßt. Der griechische Gott ist nicht abstract sondern individuell, und steht der Naturgestalt zunächst; der christliche ist zwar auch concrete Persönlichkeit, aber als reine Geistigkeit, und soll als Geist und im Geist gewußt werden. Sein Element des Daseyns ist dadurch wesentlich das innere Wissen, und nicht die äußere Naturgestalt, durch die er nur unvollkommen, nicht aber der ganzen Tiefe seines Begriffs nach, darstellbar seyn wird.

Indem nun aber die Kunst die Aufgabe hat, die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens und der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen, und dieses Darstellen seinen Werth und Würdigkeit in dem Entsprechen nnd der Einheit beider Seiten der Idee und ihrer Gestalt hat, so wird die Höhe nnd Vortrefflichkeit der Kunst in der ihrem Begriff gemäßen Realität von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinander gearbeitet erscheinen.

In diesem Punkte der höheren Wahrheit, als der Geistigkeit, welche sich die dem Begriff des Geistes gemäße Gestaltung errungen hat, liegt der Eintheilungsgrund für die Wissenschaft der Kunst. Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wesens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich giebt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewußtseyn von sich selber giebt.

Dieser Verlauf innerhalb des Kunstgeistes hat selber wieder seiner eigenen Natur nach zwei Seiten. Erstens nämlich ist diese Entwicklung selbst eine geistige und allgemeine, indem

die Stufenfolge bestimmter **Weltanschauungen** als des bestimmten aber umfassenden Bewußtseyns des Natürlichen, Menschlichen und Göttlichen sich künstlerisch gestaltet; **zweitens** hat diese innere Kunstentwicklung sich unmittelbare Existenz und sinnliches Daseyn zu geben, und die bestimmten Weisen des sinnlichen Kunstdaseyns sind selbst eine Totalität nothwendiger Unterschiede der Kunst — die **besonderen Künste**. Die Kunstgestaltung und ihre Unterschiede sind zwar einerseits als geistige allgemeinerer Art, und nicht an ein Material gebunden, und das sinnliche Daseyn ist selbst mannichfach unterschieden, indem es aber an sich wie der Geist den Begriff zu seiner innern Seele hat, so erhält dadurch andererseits ein bestimmtes sinnliches Material ein näheres Verhältniß und geheimes Zusammenstimmen mit den geistigen Unterschieden und Formen der Kunstgestallung.

Vollständig jedoch theilt sich unsere Wissenschaft in drei Hauptglieder.

Erstens erhalten wir einen **allgemeinen** Theil. Er hat die allgemeine Idee des Kunstschönen als des **Ideals**, so wie das nähere Verhältniß desselben zur Natur auf der einen, zur subjectiven Kunstproduction auf der anderen Seite zu seinem Inhalt und Gegenstande.

Zweitens entwickelt sich aus dem Begriffe des Kunstschönen ein **besonderer** Theil, insofern sich die wesentlichen Unterschiede, welche dieser Begriff in sich enthält, zu einem Stufengange besonderer Gestaltungsformen entfalten.

Drittens ergiebt sich ein **letzter** Theil, welcher die Vereinzlung des Kunstschönen zu betrachten hat, indem die Kunst zur sinnlichen Realisation ihrer Gebilde fortschreitet und zu einem System der einzelnen Künste und deren Gattungen und Arten sich abrundet.

Was zunächst den ersten und zweiten Theil angeht, so ist, um das Nachfolgende verständlich zu machen, sogleich wieder daran zu erinnern, daß die Idee als das Kunstschöne nicht die Idee als

solche ist, wie sie eine metaphysische Logik als das Absolute aufzufassen hat, sondern die Idee, insofern sie zur Wirklichkeit fortgestaltet, und mit dieser Wirklichkeit in unmittelbar entsprechende Einheit getreten ist. Denn die Idee als solche ist zwar das an und für sich Wahre selbst, aber das Wahre erst seiner noch nicht objectivirten Allgemeinheit nach, die Idee als das Kunstschöne aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu seyn, so wie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung, in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen. Hiernach ist schon die Forderung ausgesprochen, daß die Idee und ihre Gestaltung als concrete Wirklichkeit einander vollendet adäquat gemacht seyen. So gefaßt ist die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das Ideal. Die Aufgabe solchen Entsprechens nun könnte zunächst ganz formell in dem Sinne verstanden werden, daß die Idee diese oder jene Idee sein dürfte, wenn nur die wirkliche Gestalt, gleichgültig welche, gerade diese bestimmte Idee darstellte. Die geforderte Wahrheit des Ideals ist dann aber mit der bloßen Richtigkeit verwechselt, welche darin besteht, daß irgend eine Bedeutung auf gehörige Weise ausgedrückt und ihr Sinn deshalb in der Gestalt unmittelbar wieder zu finden sey. In diesem Sinne ist das Ideal nicht zu nehmen. Denn irgend ein Inhalt kann dem Maaßstabe seines Wesens nach ganz adäquat zur Darstellung kommen, ohne auf die Kunstschönheit des Ideals Anspruch machen zu dürfen. Ja im Vergleich mit idealer Schönheit wird die Darstellung sogar mangelhaft erscheinen. In dieser Beziehung ist im Voraus zu bemerken, was erst später erwiesen werden kann, daß die Mangelhaftigkeit des Kunstwerks nicht nur etwa stets als subjective Ungeschicklichkeit anzusehn ist, sondern daß die Mangelhaftigkeit der Form auch von der Mangelhaftigkeit des Inhalts herrührt. Wie z. B. die Chinesen, Inder, Aegypter bei ihren Kunstgestalten, Götterbildern und Götzen formlos oder von schlechter unwahrer Bestimmtheit der Form blieben und der

wahren Schönheit sich nicht bemächtigen konnten, weil ihre mythologischen Vorstellungen, der Inhalt und Gedanke ihrer Kunstwerke, noch in sich unbestimmt, oder von schlechter Bestimmtheit, nicht aber der in sich selbst absolute Inhalt war. Je vortrefflicher in diesem Sinne die Kunstwerke werden, von desto tieferer innerer Wahrheit ist auch ihr Inhalt und Gedanke. Und dabei ist dann nicht nur etwa an die größere oder geringere Geschicklichkeit zu denken, mit welcher die Naturgestalten, wie sie in der äußeren Wirklichkeit vorhanden sind, aufgefaßt und nachgebildet werden. Denn auf gewissen Stufen des Kunstbewußtseyns und der Darstellung ist das Verlassen und Verzerren der Naturgebilde nicht unabsichtliche technische Uebungslosigkeit und Ungeschicklichkeit, sondern absichtliches Verändern, welches vom Inhalt, der im Bewußtseyn ist, ausgeht, und von demselben gefordert wird. So giebt es von dieser Seite her unvollkommene Kunst, die in technischer und sonstiger Hinsicht in *ihrer bestimmten* Sphäre ganz vollendet seyn kann, doch dem Begriff der Kunst selbst und dem Ideal gegenüber als mangelhaft erscheint. Nur in der höchsten Kunst ist die Idee und Darstellung in dem Sinne einander wahrhaft entsprechend, daß die Gestalt der Idee in sich selbst die an und für sich wahre Gestalt ist, weil der Inhalt der Idee, welchen sie ausdrückt, selber der wahrhaftige ist. Dazu gehört, wie schon angedeutet worden, daß die Idee in sich und durch sich selbst als concrete Totalität bestimmt sey, und dadurch an sich selbst das Princip und Maaß ihrer Besonderung und Bestimmtheit der Erscheinung habe. Die christliche Phantasie z. B. wird Gott nur in menschlicher Gestalt und deren *geistigem* Ausdruck darstellen können, weil Gott selber hier vollständig in sich als *Geist* gewußt ist. Die Bestimmtheit ist gleichsam die Brücke zur Erscheinung. Wo diese Bestimmtheit nicht Totalität ist, die aus der Idee selbst herfließt, wo die Idee nicht als die sich selbst bestimmende und besondernde vorgestellt ist, bleibt sie abstract, und hat die Bestimmtheit und somit das Princip für die besondere ihr

allein gemäße Erscheinungsweise nicht in sich selbst, sondern außerhalb ihrer. Deshalb hat denn die noch abstracte Idee auch die Gestalt noch als nicht durch sie gesetzte, äußerliche. Die in sich concrete Idee dagegen trägt das Princip ihrer Erscheinungsweise in sich selbst, und ist dadurch ihr eigenes freies Gestalten. So bringt erst die wahrhaft concrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.

Weil nun aber die Idee in dieser Weise concrete Einheit ist, so kann diese Einheit erst durch die Auseinanderbreitung und Wiedervermittelung der Besonderheiten der Idee in's Kunstbewußtseyn treten, und durch diese Entwickelung erhält die Kunstschönheit eine Totalität besonderer Stufen und Formen. Nachdem wir also das Kunstschöne an und für sich betrachtet haben, müssen wir sehen, wie das ganze Schöne sich in seine besonderen Bestimmungen zersetzt. Dieß giebt, als den zweiten Theil, die Lehre von den Kunstformen. Ihren Ursprung finden diese Formen in der unterschiedenen Art die Idee als Inhalt zu erfassen, wodurch eine Unterschiedenheit der Gestaltung, in welcher sie erscheint, bedingt ist. Die Kunstformen sind deshalb nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt, Verhältnisse, welche aus der Idee selbst hervorgehn, und dadurch den wahren Eintheilungsgrund dieser Sphäre geben. Denn die Eintheilung muß immer in dem Begriffe liegen, dessen Besonderung und Eintheilung sie ist.

Wir haben hier drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestaltung zu betrachten.

Den Anfang nämlich erstens macht die Idee, insofern sie selbst noch in ihrer Unbestimmtheit und Unklarheit oder in schlechter unwahrer Bestimmtheit zum Gehalt der Kunstgestalten gemacht wird. Als unbestimmt hat sie an sich selbst noch nicht diejenige Individualität, welche das Ideal erheischt; ihre Abstraction und Einseitigkeit läßt die Gestalt äußerlich mangelhaft und zufällig. Die erste Kunstform ist deshalb mehr ein bloßes Suchen der

Verbildlichung als ein Vermögen wahrhafter Darstellung. Die Idee hat die Form noch in sich selber nicht gefunden, und bleibt somit nur das Ringen und Streben darnach. Wir können diese Form im Allgemeinen die symbolische Kunstform nennen. Die abstracte Idee hat in dieser Form ihre Gestalt außerhalb ihrer in dem natürlichen sinnlichen Stoff, von welchem nun das Gestalten ausgeht und daran gebunden erscheint. Die Gegenstände der Naturanschauungen werden einerseits zunächst gelassen, wie sie sind, doch zugleich die substantielle Idee als ihre Bedeutung in sie hineingelegt, so daß sie nun dieselbe auszudrücken den Beruf erhalten, und so interpretirt werden sollen, als ob in ihnen die Idee selbst gegenwärtig wäre. Dazu gehört, daß die Gegenstände der Wirklichkeit in sich eine Seite haben, nach welcher hin sie eine allgemeine Bedeutung darzustellen im Stande sind. Da aber ein vollständiges Entsprechen noch nicht möglich ist, so kann dieß Beziehen nur eine abstracte Bestimmtheit betreffen, wie wenn im Löwen z. B. die Stärke gemeint ist.

Bei dieser Abstraction der Beziehung kommt andererseits ebenso die Fremdheit der Idee und der Naturerscheinungen in's Bewußtseyn, und wenn sich nun auch die Idee, welche keine andere Wirklichkeit zu ihrem Ausdruck hat, in allen diesen Gestalten ergeht, in ihrer Unruhe und Maaßlosigkeit in ihnen sich sucht, aber sie dennoch sich nicht adäquat findet, so steigert sie nun die Naturgestalten und Erscheinungen der Wirklichkeit selber in's Unbestimmte und Maaßlose, sie taumelt in ihnen herum, sie braut und gährt in ihnen, thut ihnen Gewalt an, verzerrt und spreizt sie unnatürlich auf, und versucht durch Zerstreuung, Unermeßlichkeit und Pracht der Gebilde die Erscheinung zur Idee zu erheben. Denn die Idee ist hier noch das mehr oder weniger Unbestimmte, Ungestaltbare, die Naturgegenstände aber in ihrer Gestalt sind durchweg bestimmt.

Bei der Unangemessenheit beider gegen einander wird das Verhältniß der Idee zur Gegenständlichkeit daher ein negatives,

denn sie als Inneres ist selbst unzufrieden mit solcher Aeußerlichkeit, und setzt sich als deren innere allgemeine Substanz über alle diese ihr nicht entsprechende Gestaltenfülle erhaben fort. In dieser Erhabenheit wird dann freilich die Naturerscheinung und menschliche Gestalt und Begebenheit genommen und gelassen, wie sie ist, doch zugleich als unangemessen gegen ihre Bedeutung erkannt, welche sich weit über allen Weltinhalt hinaushebt.

Diese Seiten machen im Allgemeinen den Charakter des ersten Kunstpantheismus des Morgenlandes aus, der einerseits auch in die schlechtesten Gegenstände die absolute Bedeutung hineinlegt, andererseits die Erscheinungen gewaltsam zum Ausdruck seiner Weltanschauung zwingt, und dadurch bizarr, grotesk und geschmacklos wird, oder die unendliche aber abstrakte Freiheit der Substanz verachtend gegen alle Erscheinungen, als nichtige und verschwindende kehrt. Dadurch kann die Bedeutung dem Ausdruck nicht vollendet eingebildet werden, und bei allem Streben und Versuchen bleibt die Unangemessenheit von Idee und Gestalt dennoch unüberwunden bestehen. — Dieß wäre die erste Kunstform, die symbolische mit ihrem Suchen, ihrer Gährung, Räthselhaftigkeit und Erhabenheit.

In der zweiten Kunstform nun, welche wir als die classische bezeichnen wollen, ist der zwiefache Mangel der symbolischen getilgt. Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in abstracter Bestimmtheit oder Unbestimmtheit in's Bewußtseyn tritt, und andererseits dadurch die Uebereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstract bleiben muß. Als Auflösung dieses gedoppelten Mangels ist die classische Kunstform die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigenthümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit giebt erst die classische Form die Production und Anschauung des vollendeten Ideals, und stellt dasselbe als verwirklicht hin.

Die Angemessenheit jedoch von Begriff und Realität im Classischen muß ebenso wenig, als es beim Ideal der Fall seyn durfte, in dem bloß formellen Sinne der Uebereinstimmung eines Inhalts mit seiner äußeren Gestaltung genommen werden. Sonst wäre jedes Portrait der Natur, jede Gesichtsbildung, Gegend, Blume, Scene u. s. f., die den Zweck und Inhalt der Darstellung ausmacht, durch solche Congruenz von Inhalt und Form schon klassisch. Die Eigenthümlichkeit des Inhalts besteht im Gegentheil im Classischen darin, daß er selbst concrete Idee ist, und als solche das concret Geistige; denn nur das Geistige ist das wahrhaft Innere. Für solchen Inhalt sodann ist unter dem Natürlichen dasjenige zu erfragen, welches für sich selbst dem Geistigen an und für sich zukommt. Der ursprüngliche Begriff selber muß es seyn, der die Gestalt für die concrete Geistigkeit erfunden hat, so daß jetzt der subjective Begriff — hier der Geist der Kunst — sie nur gefunden und als natürliches gestaltetes Daseyn der freien individuellen Geistigkeit gemäß gemacht hat. Diese Gestalt, welche die Idee als geistige und zwar die individuell bestimmte Geistigkeit an sich selbst hat, wenn sie sich in zeitliche Erscheinung herausmachen soll, ist die menschliche Gestalt. Das Personificiren und Vermenschlichen hat man zwar häufig als eine Degradation des Geistigen verläumdet, die Kunst aber, insofern sie das Geistige in sinnlicher Weise zur Anschauung zu bringen hat, muß zu dieser Vermenschlichung fortgehen, da der Geist nur in seinem Leibe in genügender Art sinnlich erscheint. Die Seelenwanderung ist in dieser Beziehung eine abstracte Vorstellung, und die Physiologie müßte es zu einem ihrer Hauptsätze machen, daß die Lebendigkeit nothwendig in ihrer Entwickelung zur Gestalt des Menschen fortzugehen habe, als der einzig für den Geist angemessenen sinnlichen Erscheinung.

Der menschliche Körper in seinen Formen gilt nun aber in der classischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Daseyn, sondern nur als Daseyn und Naturgestalt des Geistes, und muß

deshalb aller Bedürftigkeit des nur Sinnlichen und der zufälligen Endlichkeit des Erscheinens entnommen seyn. Ist in dieser Weise die Gestalt gereinigt, um den ihr gemäßen Inhalt in sich auszudrücken, so muß auf der anderen Seite, wenn die Uebereinstimmung von Bedeutung und Gestalt vollendet seyn soll, ebenso sehr auch die Geistigkeit, welche den Inhalt ausmacht, von der Art seyn, daß sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken im Stande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen. Dadurch ist der Geist hier zugleich als particulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kund zu geben und auszudrücken fähig ist.

Dieser letzte Punkt wird wiederum der Mangel, an welchem die classische Kunstform sich auflöst, und den Uebergang in eine höhere dritte fordert, nämlich in die romantische.

Die romantische Kunstform hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf, und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten zurück, der in der symbolischen Kunst unüberwunden geblieben war. Die classische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber, und die Beschränktheit der Kunstsphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche concrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich concreter Form zum Gegenstande macht, und im Classischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseyns als Entsprechen beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzenseyn aber kommt in der That der Geist nicht seinem wahren Begriffe nach zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjectivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herauszugestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Daseyn ergossen bleiben soll. Aus diesem Princip heraus

hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der classischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die classische Kunstform, und deren Ausdrucksweise hinaus geht. Dieser Inhalt, um an bekannte Vorstellungen zu erinnern, fällt mit dem zusammen, was das Christenthum von Gott, als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens, welcher den wesentlichen und angemessensten Inhalt für die classische Kunst ausmacht. In dieser ist der concrete Inhalt an sich die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, eine Einheit, welche eben weil sie nur unmittelbar und an sich ist, auch auf unmittelbare und sinnliche Weise zur adäquaten Manifestation kommt. Der griechische Gott ist für die unbefangene Anschauung und sinnliche Vorstellung, und deshalb seine Gestalt die leibliche des Menschen, der Kreis seiner Macht und seines Wesens ein individuell besonderer, und dem Subject gegenüber eine Substanz und Macht, mit der das subjective Innere nur an sich in Einheit ist, nicht aber diese Einheit als innerliches subjectives Wissen selber hat. Die höhere Stufe nun ist das Wissen dieser an sich seyenden Einheit, wie die classische Kunstform dieselbe zu ihrem im Leiblichen vollendet darstellbaren Gehalte hat. Dieß Erheben aber des Ansich in's selbstbewußte Wissen bringt einen ungeheuren Unterschied hervor. Es ist der unendliche Unterschied, der z. B. den Menschen überhaupt vom Thiere trennt. Der Mensch ist Thier, doch selbst in seinen thierischen Functionen bleibt er nicht als in einem Ansich stehen, wie das Thier, sondern wird ihrer bewußt, erkennt sie und erhebt sie, wie z. B. den Prozeß der Verdauung, zu selbstbewußter Wissenschaft. Dadurch löst der Mensch die Schranke seiner ansichseyenden Unmittelbarkeit auf, so daß er deshalb gerade, weil er weiß, daß er Thier ist, aufhört Thier zu seyn, und sich das Wissen seiner als Geist giebt. — Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, aus einer unmittelbaren zu einer bewußten Einheit erhoben, so ist das wahre Element für die Realität die-

ses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Daseyn des Geistigen, die leibliche menschliche Gestalt, sondern die selbstbewußte Innerlichkeit. Deshalb tritt nun das Christenthum, weil es Gott als Geist, und nicht als individuellen besonderen Geist, sondern als absoluten, im Geist und in der Wahrheit zur Vorstellung bringt, von der Sinnlichkeit des Vorstellens in die geistige Innerlichkeit zurück, und macht diese und nicht das Leibliche zum Material und Daseyn ihres Gehaltes. Ebenso ist die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur eine gewußte und nur durch das geistige Wissen und im Geist zu realisirende Einheit. Der neue dadurch errungene Inhalt ist deswegen nicht an die sinnliche Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von diesem unmittelbaren Daseyn, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflectirt werden muß. In dieser Weise ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber.

Wir können deshalb kurz dabei stehen bleiben, daß auf dieser dritten Stufe die freie concrete Geistigkeit, die als Geistigkeit für das geistige Innere erscheinen soll, den Gegenstand ausmacht. Die Kunst, diesem Gegenstande gemäß, kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten, sondern für die mit ihrem Gegenstande einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit, für die subjective Innigkeit, das Gemüth, die Empfindung, welche als geistige zur Freiheit in sich selber hinstrebt, und ihre Versöhnung nur im innern Geiste sucht und hat. Diese innere Welt macht den Inhalt des Romantischen aus, und wird deshalb als dieses Innere und im Schein dieser Innigkeit zur Darstellung gebracht werden müssen. Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Aeußere, und läßt im Aeußern selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Werthlosigkeit herniedersinkt.

Andererseits aber bedarf auch diese Form, wie alle Kunst, der Aeußerlichkeit zu ihrem Ausdrucke. Indem nun die Geistigkeit sich in sich selbst aus dem Aeußeren und der unmittelbaren Einheit mit demselben zurückgezogen hat, so wird die sinnliche Aeußerlichkeit des Gestaltens eben deswegen wie im Symbolischen, als unwesentliche, vorübergehende, und in gleicher Weise der subjective endliche Geist und Wille bis zur Particularität und Willkür der Individualität, des Charakters, Thuns u. s. f., der Begebenheit, Verwickelung u. s. f. aufgenommen und zur Darstellung gebracht. Die Seite des äußeren Daseyns ist der Zufälligkeit überantwortet und den Abentheuern der Phantasie preisgegeben, deren Willkür ebenso das Vorhandene, wie es vorhanden ist, wiederspiegeln, als auch die Gestalten der Außenwelt durcheinanderwürfeln und frazzenhaft verziehen kann. — Denn dieß Aeußere hat seinen Begriff und Bedeutung nicht mehr, wie im Classischen, in sich und an sich selber, sondern im Gemüth, das seine Erscheinung, statt im Aeußeren und dessen Form der Realität, in sich selber findet, und dieß Versöhntseyn mit sich in allem Zufall, allem für sich sich gestaltenden Accidentellen, allem Unglück und Schmerz, ja im Verbrechen selber zu bewahren oder wieder zu gewinnen vermag.

Dadurch kommt die Gleichgültigkeit, Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt, wie im Symbolischen, von neuem hervor, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, daß im Romantischen die Idee, deren Mangelhaftigkeit im Symbol die Mängel des Gestaltens herbeiführte, nun als Geist und Gemüth in sich vollendet zu erscheinen hat, und aus dem Grunde dieser höhern Vollendung sich der entsprechenden Vereinigung mit dem Aeußeren entzieht, indem sie ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann.

Dieß wäre im Allgemeinen der Charakter der symbolischen, classischen und romantischen Kunstform, als der drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestalt im Gebiete der Kunst. Sie bestehen

im Erstreben, Erreichen und Ueberschreiten des Ideals, als der wahren Idee der Schönheit.

Was nun diesen beiden Theilen gegenüber, den dritten angeht, so setzt derselbe den Begriff des Ideals und die allgemeinen Kunstformen voraus, indem er nur die Realisation derselben in bestimmtem sinnlichen Material ist. Wir haben es deshalb jetzt nicht mehr mit der innern Entwickelung der Kunstschönheit ihren allgemeinen Grundbestimmungen nach zu thun, sondern zu betrachten, wie diese Bestimmungen ins Daseyn treten, sich nach Außen unterscheiden, und jedes Moment im Begriffe der Schönheit selbstständig für sich als Kunstwerk, nicht als nur allgemeine Form verwirklichen. Da es nun aber die eigenen der Idee der Schönheit immanenten Unterschiede sind, welche die Kunst in's äußere Daseyn hinübersetzt, so müssen sich in diesem dritten Theile für die Gliederung und Feststellung der einzelnen Künste die allgemeinen Kunstformen gleichfalls als Grundbestimmung zeigen, oder die Arten der Kunst haben dieselben wesentlichen Unterschiede in sich, die wir als die allgemeinen Kunstformen kennen lernten. Die äußere Objectivität nun, in welche diese Formen sich durch ein sinnliches und deshalb besonderes Material hineinbegeben, läßt diese Formen zu bestimmten Weisen ihrer Realisation, den besonderen Künsten, selbstständig auseinanderfallen, insofern jede Form ihren bestimmten Charakter auch in einem bestimmten äußeren Material und in dessen Darstellungsweise ihre adäquate Verwirklichung findet. Auf der anderen Seite aber greifen jene Kunstformen, als die in ihrer Bestimmtheit allgemeinen Formen auch über die besondere Realisirung durch eine bestimmte Kunstart über, und gewinnen durch die anderen Künste gleichfalls, wenn auch in untergeordneter Weise, ihr Daseyn. Deshalb gehören die besonderen Künste einerseits specifisch einer der allgemeinen Kunstformen an, und bilden deren gemäße äußere Kunstwirklichkeit, andererseits stellen sie in ihrer Weise der äußeren Gestaltung die Totalität der Kunstformen dar.

Im Allgemeinen also haben wir es in dem dritten Haupttheile mit dem Kunstschönen zu thun, wie es sich zu einer Welt verwirklichter Schönheit in den Künsten und deren Werken entfaltet. Der Inhalt dieser Welt ist das Schöne, und das wahre Schöne, wie wir sahen, die gestaltete Geistigkeit, das Ideal, und näher der absolute Geist, die Wahrheit selber. Diese Region der künstlerisch für die Anschauung und Empfindung dargestellten göttlichen Wahrheit bildet den Mittelpunkt der ganzen Kunstwelt, als die selbstständige, freie, göttliche Gestalt, welche das Aeußerliche der Form und des Materials sich vollständig angeeignet hat, und nur als Manifestation ihrer selbst an sich trägt. Da sich das Schöne jedoch hier als objective Wirklichkeit entwickelt und somit auch zur selbstständigen Besonderheit der einzelnen Seiten und Momente unterscheidet, so stellt nun dieses Centrum seine Extreme als zu eigenthümlicher Wirklichkeit realisirt sich gegenüber. Das Eine dieser Extreme bildet dadurch die noch geistlose Objectivität, die bloße Naturumgebung des Gottes. Hier wird das Aeußerliche als solches, das seinen geistigen Zweck und Inhalt nicht in sich selbst sondern in einem Andern hat, gestaltet.

Das andere Extrem hingegen ist das Göttliche, als Inneres, Gewußtes, als das vielfältig besonderte subjective Daseyn der Gottheit; die Wahrheit, wie sie im Sinn, Gemüth und Geist der einzelnen Subjecte wirksam und lebendig ist, und nicht ergossen bleibt in seine Außengestalt, sondern in's subjective einzelne Innere zurückkehrt. Dadurch ist das Göttliche als solches zugleich im Unterschiede von seiner reinen Manifestation als Gottheit, und tritt damit selbst in die Particularität, welche zu jedem einzelnen subjectiven Wissen, Fühlen, Schauen und Empfinden gehört. In dem analogen Gebiete der Religion, mit welcher die Kunst auf ihrer höchsten Stufe in unmittelbarem Zusammenhange steht, fassen wir denselben Unterschied in der Weise, daß für uns auf der einen Seite das irdische natürliche Leben in seiner Endlichkeit steht, sodann aber zweitens das Bewußtseyn sich Gott zum Gegenstande

macht, bei welchem der Unterschied von Objectivität und Subjectivem fortfällt, bis wir endlich drittens von Gott als solchem zur Andacht der Gemeinde fortschreiten, als zu Gott, wie er im subjectiven Bewußtseyn lebendig und präsent ist. Diese drei Hauptunterschiede treten auch in der Welt der Kunst in selbstständiger Entwicklung hervor.

Die erste der besonderen Künste, mit welcher wir dieser Grundbestimmung nach zu beginnen haben, ist die schöne Architektur. Ihre Aufgabe besteht darin, die äußere unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, daß dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird. Ihr Material ist selbst das Materielle in seiner unmittelbaren Aeußerlichkeit als mechanische schwere Masse, und ihre Formen bleiben die Formen der unorganischen Natur, nach den abstracten Verstandesverhältnissen des Symmetrischen geordnet. Da in diesem Material und Formen das Ideal als concrete Geistigkeit sich nicht realisiren läßt, und die dargestellte Realität somit der Idee als Aeußeres undurchdrungen oder nur zu abstracter Beziehung gegenüber bleibt, so ist der Grundtypus der Baukunst die symbolische Kunstform. Denn die Architektur bahnt der adäquaten Wirklichkeit des Gottes erst den Weg, und müht sich in seinem Dienst mit der objectiven Natur ab, um sie aus dem Gestrüppe der Endlichkeit und der Mißgestalt des Zufalls herauszuarbeiten. Dadurch ebnet sie den Platz für den Gott, formt seine äußere Umgebung, und baut ihm seinen Tempel, als den Raum für die innere Sammlung und Richtung auf die absoluten Gegenstände des Geistes. Sie läßt eine Umschließung emporsteigen für die Versammlung der Gesammelten, als Schutz gegen das Drohen des Sturms, gegen Regen, Ungewitter und wilde Thiere, und offenbart jenes Sichsammelnwollen wenn zwar auf äußerliche doch auf kunstgemäße Weise. Diese Bedeutung kann sie ihrem Material und dessen Formen mehr oder weniger einbilden, je bedeutender oder bedeutungsloser, je concreter oder abstracter, je tiefer in sich selbst hinabgestiegen, oder je trüber

und oberflächlicher die Bestimmtheit des Gehaltes ist, für den sie ihre Arbeit übernimmt. Ja sie kann in dieser Beziehung selbst so weit gehen wollen, in ihren Formen und Material jenem Gehalt ein adäquates Kunstdaseyn zu verschaffen, dann aber hat sie schon ihr eigenes Gebiet überschritten, und schwankt zu ihrer höheren Stufe, der Sculptur, hinüber. Denn ihre Schranke liegt eben darin, das Geistige als Inneres ihren äußeren Formen gegenüber zu behalten, und somit auf das Seelenvolle nur als auf ein Anderes hinzuweisen.

So ist denn aber durch die Architektur die unorganische Außenwelt gereinigt, symmetrisch geordnet, dem Geiste verwandt gemacht und der Tempel des Gottes, das Haus seiner Gemeinde, steht fertig da. In diesem Tempel zweitens tritt sodann der Gott selber ein, indem der Blitz der Individualität in die träge Masse schlägt, sie durchdringt, und die unendliche, nicht mehr bloß symmetrische, Form des Geistes selber die Leiblichkeit concentrirt und gestaltet. Dieß ist die Aufgabe der Sculptur. Insofern in ihr das geistige Innere, auf welches die Architektur nur hinzudeuten im Stande ist, sich in die sinnliche Gestalt und deren äußeres Material hineinwohnt, und beide Seiten sich in der Weise ineinander bilden, daß keine überwiegt, erhält die Skulptur die classische Kunstform zu ihrem Grundtypus. Deshalb bleibt dem Sinnlichen für sich kein Ausdruck mehr, welcher nicht der des Geistigen selber wäre, wie umgekehrt für die Sculptur kein geistiger Inhalt vollkommen darstellbar ist, der sich nicht durchaus in leiblicher Gestalt gemäß veranschaulichen läßt. Denn durch die Sculptur soll der Geist in seiner leiblichen Form in unmittelbarer Einheit still und selig dastehn, und die Form durch den Inhalt geistiger Individualität verlebendigt werden. So wird das äußere sinnliche Material auch nicht mehr weder nach seiner mechanischen Qualität allein, als schwere Masse, noch in Formen des Unorganischen, noch als gleichgültig gegen Färbung u. s. f. verarbeitet, sondern in den idealen Formen der menschlichen Gestalt, und zwar

in der Totalität der räumlichen Dimensionen. In dieser letztern Beziehung nämlich müssen wir für die Sculptur festhalten, daß in ihr zuerst das Innere und Geistige in seiner ewigen Ruhe und wesentlichen Selbstständigkeit zur Erscheinung kommt. Dieser Ruhe und Einheit mit sich entspricht nur dasjenige Aeußere, welches selbst noch in dieser Einheit und Ruhe beharrt. Dieß ist die Gestalt nach ihrer abstracten Räumlichkeit. Der Geist, den die Sculptur darstellt, ist der in sich selbst gediegene, nicht in das Spiel der Zufälligkeiten und Leidenschaften mannichfaltig zersplitterte; sie läßt deshalb auch nicht das Aeußerliche zu dieser Mannichfaltigkeit der Erscheinung los, sondern faßt daran nur diese eine Seite, die abstracte Räumlichkeit in deren Totalität der Dimensionen auf.

Hat nun die Architektur den Tempel aufgeführt, und die Hand der Sculptur die Bildsäule des Gottes hineingestellt, so steht diesem sinnlich gegenwärtigen Gott in den weiten Hallen seines Hauses drittens die Gemeinde gegenüber. Sie ist die geistige Reflexion in sich jenes sinnlichen Daseyns, die beseelende Subjectivität und Innerlichkeit, mit welcher deshalb für den Kunstinhalt wie für das äußerlich darstellende Material die Particularisation, Vereinzelung und deren Subjectivität das bestimmende Princip wird. Die gediegene Einheit in sich des Gottes in der Sculptur zerschlägt sich in die Vielheit vereinzelter Innerlichkeit, deren Einheit keine sinnliche, sondern schlechthin ideell ist. Und so erst ist Gott selber als dieses Herüber und Hinüber, als dieser Wechsel seiner Einheit in sich und Verwirklichung im subjectiven Wissen und dessen Besonderung, wie der Allgemeinheit und Vereinigung der Vielen, wahrhaft Geist — der Geist in seiner Gemeinde. In dieser ist Gott sowohl der Abstraction unaufgeschlossener Identität mit sich, als auch der unmittelbaren Versenkung in die Leiblichkeit, wie die Sculptur ihn darstellt, entnommen und in die Geistigkeit und das Wissen, in diesen Gegenschein erhoben, der wesentlich innerlich und als Subjectivität erscheint. Dadurch ist der höhere

Inhalt jetzt das Geistige und zwar als absolutes, aber durch jene Zersplitterung erscheint dasselbe zugleich als besondere Geistigkeit, particuläres Gemüth, und da nicht die bedürfnißlose Ruhe des Gottes in sich, sondern das Scheinen überhaupt, das Sein für Anderes, das Manifestiren sich als Hauptsache hervorthut, so wird jetzt auch die mannichfaltigste Subjectivität in ihrer lebendigen Bewegung und Thätigkeit, als menschliche Leidenschaft, Handlung und Begebniß, überhaupt das weite Bereich menschlichen Empfindens, Wollens und Unterlassens für sich selber Gegenstand der künstlerischen Darstellung. — Diesem Inhalt gemäß hat sich nun das sinnliche Element der Kunst gleichfalls an sich selbst particularisirt und der subjectiven Innerlichkeit angemessen zu zeigen. Solches Material bietet die Farbe, der Ton und endlich der Ton als bloße Bezeichnung für innere Anschauungen und Vorstellungen dar, und als die Realisationsweisen jenes Gehaltes durch dieses Material erhalten wir die Malerei, Musik und Poesie. Da hier der sinnliche Stoff an sich selbst besondert und überall ideell gesetzt erscheint, so entspricht er am meisten dem überhaupt geistigen Gehalt der Kunst, und der Zusammenhang von geistiger Bedeutung und sinnlichem Material gedeiht zu höherer Innigkeit, als dieß in der Architektur und Sculptur möglich war. Doch ist dieß eine innigere Einheit, welche ganz auf die subjective Seite tritt, und insofern sich Form und Inhalt particularisiren und ideell setzen müssen, nur auf Kosten der objectiven Allgemeinheit des Gehaltes wie der Verschmelzung mit dem unmittelbar Sinnlichen zu Stande kommt.

Wie nun Form und Inhalt sich zur Idealität erheben, indem sie die symbolische Architektur und das classische Ideal der Sculptur verlassen, so entnehmen diese Künste ihren Typus von der romantischen Kunstform, deren Gestaltungsweise sie am angemessensten auszuprägen geschickt sind. Eine Totalität von Künsten aber sind sie, weil das Romantische selbst die in sich concreteste Form ist.

Die innere Gliederung dieser dritten Sphäre der einzelnen Künste ist folgendermaaßen festzustellen.

Die erste Kunst, der Sculptur zunächst stehend, ist die Malerei. Sie gebraucht zum Material für ihren Inhalt und dessen Gestaltung die Sichtbarkeit als solche, insofern sich dieselbe zugleich an ihr selbst particularisirt, d. h. sich zur Farbe fortbestimmt. Das Material der Architektur und Sculptur ist zwar gleichfalls sichtbar und gefärbt, aber es ist nicht wie in der Malerei das Sichtbarmachen als solches, nicht das in sich einfache Licht, das an seinem Gegensatz dem Dunkeln sich specificirend und in Verein mit demselben zur Farbe wird. Diese so in sich subjectivirte und ideellgesetzte Sichtbarkeit bedarf weder des abstract mechanischen Massenunterschiedes der schweren Materialität wie in der Architektur, noch der Totalität sinnlicher Räumlichkeit, wie die Sculptur dieselbe, wenn auch concentrirt und in organischen Formen, beibehält, sondern die Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen der Malerei hat ihre Unterschiede als ideellere, als die Besonderheit der Farben, und befreit die Kunst von der sinnlich räumlichen Vollständigkeit des Materiellen, indem sie sich auf die Dimension der Fläche beschränkt.

Auf der anderen Seite gewinnt auch der Inhalt die weiteste Particularisation. Was in der Menschenbrust als Empfindung, Vorstellung, Zweck Raum gewinnen mag, was sie zur That herauszugestalten befähigt ist, all dieses Vielfache kann den bunten Inhalt der Malerei ausmachen. Das ganze Reich der Besonderheit, vom höchsten Gehalt des Geistes bis herunter zum vereinzeltesten Naturgegenstande, erhält seine Stelle. Denn auch die endliche Natur in ihren besonderen Scenen und Erscheinungen kann hier auftreten, wenn nur irgend eine Anspielung auf ein Element des Geistes sie dem Gedanken und der Empfindung näher verschwistert.

Die zweite Kunst, durch welche das Romantische sich verwirklicht, ist der Malerei gegenüber die Musik. Ihr Material,

obschon noch sinnlich, geht zu noch tieferer Subjectivität und Besonderung fort. Das Ideellsetzen des Sinnlichen durch die Musik ist nämlich darin zu suchen, daß sie das gleichgültige Auseinander des Raumes, dessen totalen Schein die Malerei noch bestehen läßt und absichtlich erheuchelt, nun gleichfalls aufhebt und in das individuelle Eins des Punktes idealisirt. Als diese Negativität aber ist der Punkt in sich concret und thätiges Aufheben innerhalb der Materialität, als Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers in sich selber in seinem Verhältniß zu sich selbst. Solche beginnende Idealität der Materie, die nicht mehr als räumlich, sondern als zeitliche Idealität erscheint, ist der Ton, das negativ gesetzte Sinnliche, dessen abstracte Sichtbarkeit sich zur Hörbarkeit umgewandelt hat, indem der Ton das Ideelle gleichsam aus seiner Befangenheit im Materiellen loslöst. — Diese erste Innigkeit und Beseelung der Materie giebt das Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab, und läßt in ihren Klängen das Gemüth mit der ganzen Scala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen. In solcher Weise bildet die Musik, wie die Sculptur als das Centrum zwischen Architektur und den Künsten der romantischen Subjectivität dasteht, den Mittelpunkt wiederum der romantischen Künste, und macht den Durchgangspunkt zwischen der abstracten räumlichen Sinnlichkeit der Malerei und der abstracten Geistigkeit der Poesie. In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältniß der Quantität, sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne und deren Zusammenstellung und Folge.

Was endlich die dritte geistigste Darstellung der romantischen Kunstform anbetrifft, so haben wir dieselbe in der Poesie zu suchen. Ihre charakteristische Eigenthümlichkeit liegt in der Macht, mit welcher sie das sinnliche Element, von dem schon Musik und Malerei die Kunst zu befreien begannen, dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft. Denn der Ton, das letzte

äußere Material der Poesie, ist in ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses Zeichen, und zwar der in sich concret gewordenen Vorstellung, nicht aber nur der unbestimmten Empfindung und ihrer Nüancen und Gradationen. Der Ton wird dadurch zum Wort als in sich articulirtem Laute, dessen Sinn es ist, Vorstellungen und Gedanken zu bezeichnen, indem der in sich negative Punkt, zu welchem die Musik sich fortbewegte, jetzt als der vollendet concrete Punkt, als Punkt des Geistes, als das selbstbewußte Individuum hervortritt, das aus sich selbst heraus den unendlichen Raum der Vorstellung mit der Zeit des Tons verbindet. Doch ist dieß sinnliche Element, das in der Musik noch unmittelbar eins mit der Innerlichlichkeit war, hier von dem Inhalte des Bewußtseyns losgetrennt, während der Geist diesen Inhalt sich für sich und in sich selbst zur Vorstellung bestimmt, zu deren Ausdruck er sich zwar des Tones, doch nur als eines für sich werth- und inhaltlosen Zeichens bedient. Der Ton kann demnach ebenso gut auch bloßer Buchstabe seyn, denn das Hörbare ist wie das Sichtbare zur bloßen Andeutung des Geistes herabgesunken. Dadurch ist das eigentliche Element poetischer Darstellung die poetische Vorstellung und geistige Veranschaulichung selber, und indem dieß Element allen Kunstformen gemeinschaftlich ist, so zieht sich auch die Poesie durch alle hindurch, und entwickelt sich selbstständig in ihnen. Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen nicht an das äußerlich sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht. Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.

Dieß wäre die gegliederte Totalität der besonderen Künste: die äußerliche Kunst der Architektur, die objective der Sculptur,

und die subjective Kunst der Malerei, Musik und Poesie. Man hat zwar noch vielfach andere Eintheilungen versucht, denn das Kunstwerk bietet solch einen Reichthum von Seiten dar, daß man, wie es oft geschehen ist, bald diese bald jene zum Eintheilungsgrunde machen kann. Wie z. B. das sinnliche Material. Die Architektur ist dann die Krystallisation, die Sculptur die organische Figuration der Materie in ihrer sinnlich räumlichen Totalität; die Malerei die gefärbte Fläche und Linie; während in der Musik der Raum überhaupt zu dem in sich erfüllten Punkt der Zeit übergeht, bis das äußere Material endlich in der Poesie ganz zur Werthlosigkeit herabgesetzt ist. Oder man hat diese Unterschiede auch nach ihrer ganz abstracten Seite der Räumlichkeit und Zeitlichkeit gefaßt. Solche abstracte Besonderheit aber des Kunstwerks wie das Material läßt sich zwar in seiner Eigenthümlichkeit consequent verfolgen, doch als das letztlich Begründende nicht durchführen, da solche Seite selber aus einem höheren Princip ihren Ursprung herleitet, und sich deshalb demselben zu unterwerfen hat.

Als dieß Höhere haben wir die Kunstformen des Symbolischen, Classischen und Romantischen gesehn, welche die allgemeinen Momente der Idee der Schönheit selber sind.

Ihr Verhältniß zu den einzelnen Künsten in seiner concreten Gestalt ist von der Art, daß die Künste das reale Daseyn der Kunstformen ausmachen. Denn die symbolische Kunst erlangt ihre gemäßeste Wirklichkeit und größte Anwendung in der Architektur, wo sie ihrem vollständigen Begriff nach waltet, und noch nicht zur unorganischen Natur gleichsam einer anderen Kunst herabgesetzt ist; für die classische Kunstform dagegen ist die Sculptur die unbedingte Realität, während sie die Architektur nur als Umschließendes aufnimmt, und Malerei und Musik noch nicht als absolute Formen für ihren Inhalt auszubilden vermag; die romantische Kunstform endlich bemächtigt sich des malerischen und musikalischen Ausdrucks in selbstständiger und unbeding-

ter Weise, so wie gleichmäßig der poetischen Darstellung; die Poesie aber ist allen Formen des Schönen gemäß und dehnt sich über alle aus, weil ihr eigentliches Element die schöne Phantasie ist, und Phantasie für jede Production der Schönheit, welcher Form sie auch angehören mag, nothwendig ist.

Was nun also die besonderen Künste in vereinzelten Kunstwerken realisiren, sind dem Begriff nach nur die allgemeinen Formen der sich entfaltenden Idee der Schönheit, als deren äußere Verwirklichung das weite Pantheon der Kunst emporsteigt, dessen Bauherr und Werkmeister der sich selbsterfassende Geist des Schönen ist, das aber die Weltgeschichte erst in ihrer Entwickelung der Jahrtausende vollenden wird.

Aesthetik.

Erster Theil.

Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal.

Indem wir aus der Einleitung in die wissenschaftliche Betrachtung unseres Gegenstandes hineintreten, ist es vorerst die allgemeine Stellung des Kunstschönen im Gebiete der Wirklichkeit überhaupt, sowie der Aesthetik im Verhältniß zu anderen philosophischen Disciplinen, welche wir kurz zu bezeichnen haben, um den Punkt auszumachen, von welchem eine wahre Wissenschaft des Schönen ausgehen müsse.

Da könnte es zweckmäßig scheinen, zunächst von den verschiedenen Versuchen, das Schöne denkend zu fassen, eine Erzählung zu geben, und diese Versuche zu zergliedern und zu beurtheilen. Doch ist dieß theils in der Einleitung bereits geschehen, theils kann es überhaupt einer wahrhaften Wissenschaftlichkeit nicht darauf ankommen nur nachzusehen, was Andere recht oder unrecht gemacht haben, oder von ihnen nur zu lernen. Eher schon ließe sich umgekehrt noch einmal darüber ein Wort vorausschicken, daß Viele der Meinung sind, das Schöne ließe sich überhaupt, eben darum weil es das Schöne sey, nicht in Begriffe fassen, und bleibe daher für das Denken ein unbegreiflicher Gegenstand. Auf solche Behauptung ist an dieser Stelle kurz zu erwiedern, daß wenn auch heutiges Tages alles Wahre für unbegreiflich und nur die Endlichkeit der Erscheinung und die zeitliche Zufälligkeit für begreiflich ausgegeben wird, gerade das Wahre allein schlechthin begreiflich ist, weil es den absoluten Begriff und näher die Idee zu einer Grundlage hat. Die Schönheit aber ist nur eine bestimmte Weise der Aeußerung und Darstellung des Wahren, und steht des-

halb dem begreifenden Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen. Freilich ist es in neuerer Zeit keinem Begriffe schlechter gegangen als dem Begriffe selber, dem Begriffe an und für sich, denn unter Begriff pflegt man gewöhnlich eine abstracte Bestimmtheit und Einseitigkeit des Vorstellens oder des verständigen Denkens zu verstehen, mit welcher natürlich weder die Totalität des Wahren, noch die in sich concrete Schönheit denkend kann zum Bewußtseyn gebracht werden. Denn die Schönheit, wie bereits gesagt und später noch auszuführen ist, ist nicht solche Abstraction des Verstandes, sondern der in sich selbst concrete absolute Begriff und bestimmter gefaßt die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung.

Wenn wir, was die absolute Idee in ihrer wahrhaftigen Wirklichkeit sey, kurz bezeichnen wollen, so müssen wir sagen, sie sey Geist, und zwar nicht etwa der Geist in seiner endlichen Befangenheit und Beschränktheit, sondern der allgemeine unendliche und absolute Geist, der aus sich selber bestimmt, was wahrhaft das Wahre ist. Fragen wir nur unser gewöhnliches Bewußtseyn, so drängt sich freilich vom Geist die Vorstellung auf, als ob er der Natur gegenüberstehe, der wir dann die gleiche Würde zuschreiben. Doch in diesem Nebeneinander und Bezogenseyn der Natur und des Geistes als gleich wesentlicher Gebiete ist der Geist nur in seiner Endlichkeit und Schranke, nicht in seiner Unendlichkeit und Wahrheit betrachtet. Dem absoluten Geiste nämlich steht die Natur weder als von gleichem Werthe, noch als Grenze gegenüber, sondern erhält die Stellung durch ihn gesetzt zu seyn, wodurch sie ein Product wird, dem die Macht einer Grenze und Schranke genommen ist. Zugleich ist der absolute Geist nur als absolute Thätigkeit, und damit als absolute Unterscheidung seiner in sich selbst zu fassen. Dieß Andere nun, als das er sich von sich unterscheidet, ist einerseits eben die Natur, und der Geist die Güte, diesem Anderen seiner selbst die ganze Fülle sei-

nes eigenen Wesens zu geben. Die Natur haben wir deshalb selber als die absolute Idee in sich tragend zu begreifen, aber sie ist die Idee in der Form: durch den absoluten Geist als das Andere des Geistes gesetzt zu seyn. Wir nennen sie insofern ein Geschaffenes. Ihre Wahrheit aber ist deshalb das Setzende selber, der Geist, als die Idealität und Negativität, indem er sich zwar in sich besondert und negirt, aber diese Besonderung und Negation seiner als die durch ihn gesetzte ebenso aufhebt, und statt darin eine Grenze und Schranke zu haben, mit seinem Anderen sich in freier Allgemeinheit mit sich selbst zusammenschließt. Diese Idealität und unendliche Negativität macht den tiefen Begriff der Subjectivität des Geistes aus. Als Subjectivität nun aber ist der Geist zunächst nur erst an sich die Wahrheit der Natur, indem er seinen wahren Begriff noch nicht für sich selber gemacht hat. Die Natur steht ihm somit nicht als das durch ihn gesetzte Andere, in welchem er zu sich selber zurückkehrt, gegenüber, sondern als unüberwundnes beschränkendes Andersseyn, auf welches, als auf ein vorgefundnes Object, der Geist als das Subjective in seiner Existenz des Wissens und Wollens bezogen bleibt, und nur die andere Seite zur Natur zu bilden vermag. In diese Sphäre fällt die Endlichkeit des theoretischen sowohl als des practischen Geistes, die Beschränktheit im Erkennen und das bloße Sollen im Realisiren des Guten. Auch hier wie in der Natur ist die Erscheinung ihrem wahrhaften Wesen ungleich, und wir erhalten noch den verwirrenden Anblick von Geschicklichkeiten, Leidenschaften, Zwecken, Ansichten und Talenten, die sich suchen und fliehen, für und gegen einander arbeiten und sich durchkreuzen, während sich bei ihrem Wollen und Bestreben, Meinen und Denken die mannichfaltigsten Gestalten des Zufalls förderns oder störend einmischen. Dieß ist der Standpunkt des nur endlichen zeitlichen, widersprechenden und dadurch vergänglichen, unbefriedigten und unseligen Geistes. Denn die Befriedigungen, die diese Sphäre bietet, sind in der Gestalt ihrer Endlichkeit selbst

immer noch beschränkt und verkümmert, relativ und vereinzelt. Der Blick, das Bewußtseyn, Wollen und Denken erhebt sich deshalb über sie und sucht und findet seine wahre Allgemeinheit, Einheit und Befriedigung anderswo: im Unendlichen und Wahren. Diese Einheit und Befriedigung, zu welcher die treibende Vernünftigkeit des Geistes den Stoff seiner Endlichkeit hinaufhebt, ist dann erst die wahre Enthüllung dessen, was die Erscheinungswelt ihrem Begriff nach ist. Der Geist erfaßt die Endlichkeit selber als das Negative seiner, und erringt sich dadurch seine Unendlichkeit. Diese Wahrheit des endlichen Geistes ist der absolute Geist. — In dieser Form nun aber wird der Geist nur wirklich als absolute Negativität; er setzt in sich selber seine Endlichkeit und hebt sie auf. Dadurch macht er sich in seinem höchsten Gebiete für sich selbst zum Gegenstande seines Wissens und Wollens. Das Absolute selber wird Object des Geistes, indem der Geist auf die Stufe des Bewußtseyns tritt, und sich in sich als Wissendes und diesem gegenüber als absoluter Gegenstand des Wissens unterscheidet. Von dem früheren Standpunkte der Endlichkeit des Geistes aus, ist der Geist, der von dem Absoluten als gegenüberstehendem unendlichen Objecte weiß, dadurch als das davon unterschiedene Endliche bestimmt. In der höheren speculativen Betrachtung aber ist es der absolute Geist selber, der um für sich das Wissen seiner selbst zu seyn, sich in sich unterscheidet, und dadurch die Endlichkeit des Geistes setzt, innerhalb welcher er sich absoluter Gegenstand des Wissens seiner selber wird. So ist er absoluter Geist in seiner Gemeinde, das als Geist und Wissen seiner wirkliche Absolute.

Dieß ist der Punkt, bei welchem wir in der Philosophie der Kunst zu beginnen haben. Denn das Kunstschöne ist weder die logische Idee, der absolute Gedanke, wie er im reinen Elemente des Denkens sich entwickelt, noch ist es umgekehrt die natürliche Idee, sondern es gehört dem geistigen Gebiete an, ohne jedoch bei den Erkenntnissen und Thaten des endlichen Geistes

stehen zu bleiben. Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des absoluten Geistes. Daß dieß der Fall sey, können wir hier nur andeuten; der wissenschaftliche Beweis fällt den vorangehenden philosophischen Disciplinen anheim; der Logik, deren Inhalt die absolute Idee als solche ist, der Naturphilosophie, wie der Philosophie der endlichen Sphären des Geistes. Denn in diesen Wissenschaften hat sich darzuthun wie die logische Idee ihrem eigenen Begriff nach sich ebenso sehr in das Daseyn der Natur umzusetzen, als aus dieser Aeußerlichkeit zum Geist und aus der Endlichkeit desselben wiederum zum Geist in seiner Ewigkeit und Wahrheit zu befreien hat.

Aus diesem Standpunkte, welcher der Kunst in ihrer höchsten wahrhaften Würde gebührt, erhellt sogleich, daß sie mit Religion und Philosophie sich auf demselben Gebiete befindet. In allen Sphären des absoluten Geistes enthebt der Geist sich den beengenden Schranken seines Daseyns, indem er sich aus den zufälligen Verhältnissen seiner Weltlichkeit und dem endlichen Gehalte seiner Zwecke und Interessen zu der Betrachtung und dem Vollbringen seines An- und Fürsichseyns erschließt.

Diese Stellung der Kunst im Gesammtgebiete des natürlichen und geistigen Lebens können wir zum näheren Verständniß concreter in folgender Weise auffassen.

Ueberblicken wir den totalen Inhalt unsers Daseyns, so finden wir schon in unserem gewöhnlichen Bewußtseyn die größte Mannichfaltigkeit der Interessen und ihrer Befriedigung. Zunächst das weite System der physischen Bedürfnisse, für welche die großen Kreise der Gewerbe in ihrem breiten Betrieb und Zusammenhang, Handel, Schifffahrt und die technischen Künste arbeiten; höher hinauf die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats; sodann das Bedürfniß der Religion, das sich in jedem Gemüthe findet, und in dem kirchlichen Leben sein Genügen erhält; endlich die vielfach geschiedene und verschlungene Thätigkeit

in der Wissenschaft, die Gesammtheit der Kenntniß und Erkenntniß, welche Alles in sich faßt. Innerhalb dieser Kreise thut sich nun auch die Thätigkeit in der Kunst, das Interesse für die Schönheit und die geistige Befriedigung in deren Gebilden hervor. Da fragt es sich nun nach der innern Nothwendigkeit solch eines Bedürfnisses im Zusammenhange der übrigen Lebens- und Weltgebiete. Zunächst finden wir diese Sphären nur überhaupt als vorhandene vor. Der wissenschaftlichen Forderung nach handelt es sich aber um die Einsicht in ihren wesentlichen innern Zusammenhang und ihre wechselseitige Nothwendigkeit. Denn sie stehen nicht etwa nur im Verhältniß des bloßen Nutzens zu einander, sondern vervollständigen sich, insofern in dem einen Kreise höhere Weisen der Thätigkeit liegen als in dem anderen, weshalb der untergeordnetere über sich selbst hinausdrängt, und nun durch tiefere Befriedigung weitergreifender Interessen das ergänzt wird, was in einem früheren Gebiete keine Erledigung finden kann. Erst dieß giebt die Nothwendigkeit eines innern Zusammenhanges.

Erinnern wir uns desjenigen, was wir schon über den Begriff des Schönen und der Kunst festgestellt haben, so fanden wir darin Gedoppeltes: erstens einen Inhalt, einen Zweck, eine Bedeutung, sodann den Ausdruck, die Erscheinung und Realität dieses Inhalts, und beide Seiten drittens so von einander durchdrungen, daß das Aeußere, Besondere ausschließlich als Darstellung des Innern erscheint. Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt. Was wir den Inhalt, die Bedeutung nannten, ist das in sich Einfache, die Sache selbst auf ihre einfachsten wenn auch umfassenden Bestimmungen zurückgebracht, im Unterschiede der Ausführung. So läßt z. B. sich der Inhalt eines Buches in ein paar Worten oder Sätzen anzeigen, und es darf nichts andres im Buche vorkommen als wovon im Inhalt das Allgemeine bereits angegeben ist. Dieß Einfache, dieß Thema gleichsam, das die Grund-

lage für die Ausführung bildet, ist das Abstracte, die Ausführung dagegen erst das Concrete.

Beide Seiten nun aber dieses Gegensatzes haben nicht die Bestimmung gleichgültig und äußerlich neben einander zu bleiben, — wie z. B. einer mathematischen Figur, Dreieck, Ellipse, als dem in sich einfachen Inhalt, in der äußeren Erscheinung die bestimmte Größe, Farbe u. s. f. gleichgültig ist, — sondern die als bloßer Inhalt abstracte Bedeutung hat in sich selbst die Bestimmung, zur Ausführung zu kommen und sich dadurch concret zu machen. Damit tritt wesentlich ein Sollen ein. Wie sehr auch ein Gehalt für sich selber gelten kann, so sind wir doch mit dieser abstracten Geltung nicht zufrieden, und verlangen nach Weiterem. Zunächst ist dieß nur ein unbefriedigtes Bedürfniß und im Subject als etwas Ungenügendes, das sich aufzuheben und zur Befriedigung fortzuschreiten strebt. Wir können in diesem Sinne sagen, der Inhalt sey zunächst subjectiv, ein nur Inneres; dem gegenüber das Objective steht, so daß nun die Forderung darauf hinausläuft, dieß Subjective zu objectiviren. Solch ein Gegensatz des Subjectiven und der gegenüber liegenden Objectivität, so wie das Sollen ihn aufzuheben, ist eine schlechthin allgemeine Bestimmung, welche sich durch Alles hindurchzieht. Schon unsere physische Lebendigkeit und mehr noch die Welt unserer geistigen Zwecke und Interessen beruht auf der Forderung, was zunächst nur subjectiv und innerlich da ist, durchzuführen durch die Objectivität, und dann erst in diesem vollständigen Daseyn sich befriedigt zu finden. Indem nun der Inhalt der Interessen und Zwecke zunächst nur in der einseitigen Form des Subjectiven vorhanden und die Einseitigkeit eine Schranke ist, erweist sich dieser Mangel zugleich als eine Unruhe, ein Schmerz, als etwas Negatives, das sich als Negatives aufzuheben hat, und deshalb dem empfundenen Mangel abzuhelfen, die gewußte, gedachte Schranke zu überschreiten treibt. Und zwar nicht in dem Sinne, daß dem Subjectiven überhaupt nur die andere Seite, das Objective, abgehe-

sondern in dem bestimmteren Zusammenhange, daß dieß Fehlen im Subjectiven selbst und für dasselbe ein Mangel und eine Negation in ihm selber sey, welche es wieder zu negiren strebt. An sich selbst nämlich, seinem Begriffe nach, ist das Subject das Totale, nicht das Innere allein, sondern ebenso auch die Realisation dieses Innern am Aeußern und in demselben. Existirt es nun einseitig nur in der einen Form, so geräth es dadurch gerade in den Widerspruch, dem Begriff nach das Ganze, seiner Existenz nach aber nur die eine Seite zu seyn. Erst durch das Aufheben solcher Negation in sich selbst wird sich daher das Leben affirmativ. Diesen Proceß des Gegensatzes, Widerspruches und der Lösung des Widerspruches durchzumachen, ist das höhere Vorrecht lebendiger Naturen; was von Hause aus nur affirmativ ist und bleibt, ist und bleibt ohne Leben. Das Leben geht zur Negation und deren Schmerz fort, und ist erst durch die Tilgung des Gegensatzes und Widerspruches für sich selbst affirmativ. Bleibt es freilich beim bloßen Widerspruche, ohne ihn zu lösen, stehen, dann geht es an dem Widerspruch zu Grunde.

Dies wären in ihrer Abstraction betrachtet die Bestimmungen, deren wir an dieser Stelle bedürfen.

Den höchsten Inhalt nun, welchen das Subjective in sich zu befassen vermag, können wir kurzweg die Freiheit nennen. Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes. Zunächst ihrer ganz formellen Seite nach besteht sie darin, daß das Subject in dem, was demselben gegenüber steht, nichts Fremdes, keine Grenze und Schranke hat, sondern sich selber darin findet. Schon dieser formellen Bestimmung nach ist dann alle Noth und jedes Unglück verschwunden, das Subject mit der Welt ausgesöhnt, in ihr befriedigt und jeder Gegensatz und Widerspruch gelöst. Näher aber hat die Freiheit das Vernünftige überhaupt zu ihrem Gehalte; die Sittlichkeit z. B. im Handeln, die Wahrheit im Denken. Indem nun aber die Freiheit selbst zunächst nur subjectiv und nicht ausgeführt ist, steht dem Subject das Unfreie, das nur Objective als

die Naturnothwendigkeit gegenüber, und es entsteht sogleich die Forderung, diesen Gegensatz zur Versöhnung zu bringen. Auf der andern Seite findet sich im Innern und Subjectiven selbst ein ähnlicher Gegensatz. Zur Freiheit gehört einerseits das in sich selbst Allgemeine und Selbstständige, die allgemeinen Gesetze des Rechts, des Guten, Wahren u. s. f., auf der anderen Seite stellen sich die Triebe des Menschen, die Empfindungen, die Neigungen, Leidenschaften und alles was das concrete Herz des Menschen als einzelnen in sich faßt. Auch dieser Gegensatz geht zum Kampfe, zum Widerspruche fort, und in diesem Streite entsteht dann alle Sehnsucht, der tiefste Schmerz, die Plage und Befriedigungslosigkeit überhaupt. Die Thiere leben in Frieden mit sich und den Dingen um sie her, doch die geistige Natur des Menschen treibt die Zweiheit und Zerrissenheit hervor, in deren Widerspruch er sich herumschlägt. Denn in dem Innern als solchen, in dem reinen Denken, in der Welt der Gesetze und deren Allgemeinheit kann der Mensch nicht aushalten, sondern bedarf auch des sinnlichen Daseyns, des Gefühls, Herzens, Gemüths u. s. f. Die Philosophie denkt den Gegensatz, der dadurch hereinkommt, wie er ist, seiner durchgreifenden Allgemeinheit nach, und geht auch zur Aufhebung desselben in gleich allgemeiner Weise fort; der Mensch aber in der Unmittelbarkeit des Lebens dringt auf eine unmittelbare Befriedigung. Solche Befriedigung durch das Auflösen jenes Gegensatzes finden wir am nächsten im System der sinnlichen Bedürfnisse. Hunger, Durst, Müdigkeit, Essen, Trinken, Sattigkeit, Schlaf u. s. f. sind in dieser Sphäre Beispiele solch eines Widerspruchs und seiner Lösung. Doch in diesem Naturgebiete des menschlichen Daseyns ist der Inhalt der Befriedigungen endlicher und beschränkter Art; die Befriedigung ist nicht absolut und geht deshalb auch zu neuer Bedürftigkeit rastlos wieder fort; das Essen, die Sättigung, das Schlafen hilft nichts, der Hunger, die Müdigkeit fangen morgen von vorn wieder an. Weiter sodann im Elemente des Geistigen erstrebt der Mensch eine

Befriedigung und Freiheit im Wissen und Wollen, in Kenntnissen und Handlungen. Der Unwissende ist unfrei, denn ihm gegenüber steht eine fremde Welt, ein Drüben und Draußen, von welchem er abhängt, ohne daß er diese fremde Welt für sich selber gemacht hätte und dadurch in ihr als in dem Seinigen bei sich selber wäre. Der Trieb der Wißbegierde, der Drang nach Kenntniß, von der untersten Stufe an bis zur höchsten Staffel philosophischer Einsicht hinauf, geht nur aus dem Streben hervor, jenes Verhältniß der Unfreiheit aufzuheben, und sich die Welt in der Vorstellung und im Denken zu eigen zu machen. In der umgekehrten Weise geht die Freiheit im Handeln darauf aus, daß die Vernunft des Willens Wirklichkeit erlange. Diese Vernunft verwirklicht der Wille im Staatsleben. Im wahrhaft vernünftig gegliederten Staat sind alle Gesetze und Einrichtungen nichts als eine Realisation der Freiheit nach deren wesentlichen Bestimmungen. Ist dies der Fall, so findet die einzelne Vernunft in diesen Institutionen nur die Wirklichkeit ihres eigenen Wesens, und geht, wenn sie diesen Gesetzen gehorcht, nicht mit dem ihr Fremden, sondern nur mit ihrem Eigenen zusammen. Willkür heißt man zwar oft gleichfalls Freiheit; doch Willkür ist nur die unvernünftige Freiheit, das Wählen und Selbstbestimmen nicht aus der Vernunft des Willens, sondern aus zufälligen Trieben und deren Abhängigkeit von Sinnlichem und Aeußerem.

Die physischen Bedürfnisse, das Wissen und Wollen des Menschen erhalten nun also in der That eine Befriedigung in der Welt, und lösen den Gegensatz von Subjectivem und Objectivem, von innerer Freiheit und äußerlich vorhandener Nothwendigkeit, in freier Weise auf. Der Inhalt aber dieser Freiheit und Befriedigung bleibt dennoch beschränkt, und so behält auch die Freiheit und das Sichselbstgenügen eine Seite der Endlichkeit. Wo aber Endlichkeit ist, da bricht auch der Gegensatz und Widerspruch stets wieder von Neuem durch, und die Befriedigung kommt über das Relative nicht hinaus. Im Recht und seiner Wirklichkeit z.

B. ist zwar meine Vernünftigkeit, mein Wille und dessen Freiheit anerkannt, ich gelte als Person und werde als solche respectirt; ich habe Eigenthum und es soll mir zu eigen bleiben, kommt es in Gefahr, so verschafft mir das Gericht mein Recht. Diese Anerkennung aber und Freiheit betrifft nur immer wieder einzelne relative Seiten und deren einzelne Objecte; dies Haus, diese Summe Geldes, dies bestimmte Recht, Gesetz u. s. f., diese einzelne Handlung und Wirklichkeit. Was das Bewußtseyn darin vor sich hat, sind Einzelnheiten, welche sich wohl zu einander verhalten und eine Gesammtheit der Beziehungen ausmachen, aber in selbst nur relativen Kategorien, und unter mannichfachen Bedingnissen, bei deren Herrschaft die Befriedigung ebenso sehr momentan eintreten als auch ausbleiben kann. Nun bildet zwar weiter hinauf das Staatsleben als Ganzes eine in sich vollendete Totalität, Fürst, Regierung, Gerichte, Militair, Einrichtung der bürgerlichen Gesellschaft, Geselligkeit u. s. f., die Rechte und Pflichten, die Zwecke und ihre Befriedigung, die vorgeschriebenen Handlungsweisen, die Leistungen, wodurch dies Ganze seine stete Wirklichkeit bewerkstelligt und behält, dieser gesammte Organismus ist in einem ächten Staate in sich rund, vollständig und ausgeführt. Das Princip selbst aber, als dessen Wirklichkeit das Staatsleben da ist, und worin der Mensch seine Befriedigung sucht, ist, wie mannichfaltig es auch in seiner innern und äußern Gliederung sich entfalten mag, dennoch ebenso sehr wieder einseitig und abstract in sich selbst. Es ist nur die vernünftige Freiheit des Willens, welche darin sich explicirt, es ist nur der Staat, und wiederum nur dieser einzelne Staat, und dadurch selbst wieder eine besondere Sphäre des Daseyns und deren vereinzelte Realität, in welcher die Freiheit wirklich wird. So fühlt der Mensch auch, daß die Rechte und Verpflichtungen in diesen Gebieten, und ihrer weltlichen und selbst wieder endlichen Weise des Daseyns nicht ausreichend sind; daß sie in ihrer Objectivität wie in Beziehung auf das Subject noch einer höheren Bewährung und Sanctionirung bedürfen.

Indem wir aus der Einleitung in die wissenschaftliche Betrachtung unseres Gegenstandes hineintreten, ist es vorerst die allgemeine Stellung des Kunstschönen im Gebiete der Wirklichkeit überhaupt, sowie der Aesthetik im Verhältniß zu anderen philosophischen Disciplinen, welche wir kurz zu bezeichnen haben, um den Punkt auszumachen, von welchem eine wahre Wissenschaft des Schönen ausgehen müsse.

Da könnte es zweckmäßig scheinen, zunächst von den verschiedenen Versuchen, das Schöne denkend zu fassen, eine Erzählung zu geben, und diese Versuche zu zergliedern und zu beurtheilen. Doch ist dieß theils in der Einleitung bereits geschehen, theils kann es überhaupt einer wahrhaften Wissenschaftlichkeit nicht darauf ankommen nur nachzusehen, was Andere recht oder unrecht gemacht haben, oder von ihnen nur zu lernen. Eher schon ließe sich umgekehrt noch einmal darüber ein Wort vorausschicken, daß Viele der Meinung sind, das Schöne ließe sich überhaupt, eben darum weil es das Schöne sey, nicht in Begriffe fassen, und bleibe daher für das Denken ein unbegreiflicher Gegenstand. Auf solche Behauptung ist an dieser Stelle kurz zu erwiedern, daß wenn auch heutiges Tages alles Wahre für unbegreiflich und nur die Endlichkeit der Erscheinung und die zeitliche Zufälligkeit für begreiflich ausgegeben wird, gerade das Wahre allein schlechthin begreiflich ist, weil es den absoluten Begriff und näher die Idee zu einer Grundlage hat. Die Schönheit aber ist nur eine bestimmte Weise der Aeußerung und Darstellung des Wahren, und steht des-

halb dem begreifenden Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen. Freilich ist es in neuerer Zeit keinem Begriffe schlechter gegangen als dem Begriffe selber, dem Begriffe an und für sich, denn unter Begriff pflegt man gewöhnlich eine abstracte Bestimmtheit und Einseitigkeit des Vorstellens oder des verständigen Denkens zu verstehen, mit welcher natürlich weder die Totalität des Wahren, noch die in sich concrete Schönheit denkend kann zum Bewußtseyn gebracht werden. Denn die Schönheit, wie bereits gesagt und später noch auszuführen ist, ist nicht solche Abstraction des Verstandes, sondern der in sich selbst concrete absolute Begriff und bestimmter gefaßt die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung.

Wenn wir, was die absolute Idee in ihrer wahrhaftigen Wirklichkeit sey, kurz bezeichnen wollen, so müssen wir sagen, sie sey Geist, und zwar nicht etwa der Geist in seiner endlichen Befangenheit und Beschränktheit, sondern der allgemeine unendliche und absolute Geist, der aus sich selber bestimmt, was wahrhaft das Wahre ist. Fragen wir nur unser gewöhnliches Bewußtseyn, so drängt sich freilich vom Geist die Vorstellung auf als ob er der Natur gegenüberstehe, der wir dann die gleiche Würde zuschreiben. Doch in diesem Nebeneinander und Bezogenseyn der Natur und des Geistes als gleich wesentlicher Gebiete ist der Geist nur in seiner Endlichkeit und Schranke, nicht in seiner Unendlichkeit und Wahrheit betrachtet. Dem absoluten Geiste nämlich steht die Natur weder als von gleichem Werthe, noch als Grenze gegenüber, sondern erhält die Stellung durch ihn gesetzt zu seyn, wodurch sie ein Product wird, dem die Macht einer Grenze und Schranke genommen ist. Zugleich ist der absolute Geist nur als absolute Thätigkeit, und damit als absolute Unterscheidung seiner in sich selbst zu fassen. Dieß Andere nun, als das er sich von sich unterscheidet, ist einerseits eben die Natur, und der Geist die Güte, diesem Anderen seiner selbst die ganze Fülle sei-

nes eigenen Wesens zu geben. Die Natur haben wir deshalb selber als die absolute Idee in sich tragend zu begreifen, aber sie ist die Idee in der Form: durch den absoluten Geist als das Andere des Geistes gesetzt zu seyn. Wir nennen sie insofern ein Geschaffenes. Ihre Wahrheit aber ist deshalb das Setzende selber, der Geist, als die Idealität und Negativität, indem er sich zwar in sich besondert und negirt, aber diese Besonderung und Negation seiner als die durch ihn gesetzte ebenso aufhebt, und statt darin eine Grenze und Schranke zu haben, mit seinem Anderen sich in freier Allgemeinheit mit sich selbst zusammenschließt. Diese Idealität und unendliche Negativität macht den tiefen Begriff der Subjectivität des Geistes aus. Als Subjectivität nun aber ist der Geist zunächst nur erst an sich die Wahrheit der Natur, indem er seinen wahren Begriff noch nicht für sich selber gemacht hat. Die Natur steht ihm somit nicht als das durch ihn gesetzte Andere, in welchem er zu sich selber zurückkehrt, gegenüber, sondern als unüberwundnes beschränkendes Andersseyn, auf welches, als auf ein vorgefundnes Object, der Geist als das Subjective in seiner Existenz des Wissens und Wollens bezogen bleibt, und nur die andere Seite zur Natur zu bilden vermag. In diese Sphäre fällt die Endlichkeit des theoretischen sowohl als des practischen Geistes, die Beschränktheit im Erkennen und das bloße Sollen im Realisiren des Guten. Auch hier wie in der Natur ist die Erscheinung ihrem wahrhaften Wesen ungleich, und wir erhalten noch den verwirrenden Anblick von Geschicklichkeiten, Leidenschaften, Zwecken, Ansichten und Talenten, die sich suchen und fliehen, für und gegen einander arbeiten und sich durchkreuzen, während sich bei ihrem Wollen und Bestreben, Meinen und Denken die mannichfaltigsten Gestalten des Zufalls fördernd oder störend einmischen. Dieß ist der Standpunkt des nur endlichen zeitlichen, widersprechenden und dadurch vergänglichen, unbefriedigten und unseligen Geistes. Denn die Befriedigungen, die diese Sphäre bietet, sind in der Gestalt ihrer Endlichkeit selbst

die Stellung, welche wir jetzt in unserem heutigen Leben der Kunst anzuweisen gewohnt sind. Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft. Im Ganzen hat sich der Gedanke früh schon gegen die Kunst als versinnlichende Vorstellung des Göttlichen gerichtet; bei den Juden und Muhamedanern z. B., ja selbst bei den Griechen, wie schon Plato sich stark genug gegen die Götter des Homerus und Hesiodus opponirte. Bei fortgehender Bildung tritt überhaupt bei jedem Volke eine Zeit ein, in welcher die Kunst über sich selbst hinaus weist. So haben z. B. die historischen Elemente des Christenthums, Christi Erscheinen, sein Leben und Sterben der Kunst als Malerei vornehmlich mannichfaltige Gelegenheit sich auszubilden gegeben, und die Kirche selbst hat die Kunst großgezogen oder gewähren lassen, als aber der Trieb des Wissens und Forschens, und das Bedürfniß innerer Geistigkeit die Reformation hervortrieben, ward auch die religiöse Vorstellung von dem sinnlichen Elemente abgerufen, und auf die Innerlichkeit des Gemüths und Denkens zurückgeführt. In dieser Weise besteht das Nach der Kunst darin, daß dem Geist das Bedürfniß einwohnt, sich nur in seinem eigenen Innern als der wahren Form für die Wahrheit zu befriedigen. Die Kunst in ihren Anfängen läßt noch Mysteriöses, ein geheimnißvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objectivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfniß des Geistes zu seyn. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.

Das nächste Gebiet nun, welches das Reich der Kunst über-

ragt, ist die Religion. Die **Religion** hat die **Vorstellung** zur Form ihres Bewußtseyns, indem das Absolute aus der Gegenständlichkeit der Kunst in die Innerlichkeit des Subjects hineinverlegt, und nun für die Vorstellung auf subjective Weise gegeben ist, so daß Herz und Gemüth, überhaupt die innere Subjectivität ein Hauptmoment werden. Diesen Fortschritt von der Kunst zur Religion kann man so bezeichnen, daß man sagt, die Kunst sey für das religiöse Bewußtseyn nur die **eine** Seite. Wenn nämlich das Kunstwerk die Wahrheit, den Geist, als Object in sinnlicher Weise hinstellt, und diese Form des Absoluten als die gemäße ergreift, so bringt die Religion die Andacht des zu dem absoluten Gegenstande sich verhaltenden Innern hinzu. Denn der Kunst als solcher gehört die Andacht nicht an. Sie kommt erst dadurch hervor, daß nun das Subject eben dasjenige, was die Kunst als äußere Sinnlichkeit objectiv macht, in das Gemüth eindringen läßt, und sich so damit identificirt, daß diese **innere** Gegenwart in Vorstellung und Innigkeit der Empfindung das wesentliche Element für das Daseyn des Absoluten wird. Die Andacht ist dieser Kultus der Gemeinde in seiner reinsten, innerlichsten, subjectivsten Form; ein Kultus, in welchem die Objectivität gleichsam verzehrt und verdaut, und deren Inhalt nun ohne diese Objectivität zum Eigenthum des Herzens und Gemüths geworden ist.

Die **dritte Form** endlich des absoluten Geistes ist die **Philosophie**. Denn die Religion, in welcher Gott zunächst dem Bewußtseyn ein äußerer Gegenstand ist, indem erst gelehrt werden muß was Gott sey, und wie er sich geoffenbart habe und offenbare, versirt sodann zwar im Elemente des Innern, treibt und erfüllt die Gemeinde, aber die andachtsvolle Innerlichkeit des Gemüths und der Vorstellung ist nicht die höchste Form der Innerlichkeit. Als diese reinste Form des Wissens ist das freie **Denken** anzuerkennen, in welchem die Wissenschaft sich den gleichen Inhalt zum Bewußtseyn bringt, und dadurch zu jenem geistigsten Kultus wird, der sich durch systematisches Denken dasjenige aneignet und das begreift, was sonst nur Inhalt subjectiver Em-

pfindung oder Vorstellung ist. In solcher Weise sind in der Philosophie die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die Objectivität der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten Form des Objectiven, mit der Form des Gedankens vertauscht hat; und die Subjectivität der Religion, welche zur Subjectivität des Denkens gereinigt ist. Denn das Denken einerseits ist die innerste eigenste Subjectivität, und der wahre Gedanke, die Idee, zugleich die sachlichste und objectivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann.

Mit dieser Andeutung des Unterschiedes von Kunst, Religion und Wissenschaft müssen wir uns hier begnügen.

Die sinnliche Weise des Bewußtseyns ist die frühere für den Menschen, und so waren denn auch die früheren Stufen der Religion eine Religion der Kunst und ihrer sinnlichen Darstellung. Erst in der Religion des Geistes ist Gott als Geist nun auch auf höhere, dem Gedanken entsprechendere Weise gewußt, womit sich zugleich hervorgethan, daß die Manifestation der Wahrheit in sinnlicher Form dem Geiste nicht wahrhaft angemessen sey.

Nachdem wir jetzt die Stellung kennen, welche die Kunst im Gebiete des Geistes, und welche die Philosophie der Kunst unter den besonderen philosophischen Disciplinen einnimmt, haben wir in diesem allgemeinen Theil zuerst die allgemeine Idee des Kunstschönen zu betrachten.

Um jedoch zur Idee des Kunstschönen ihrer Totalität nach zu gelangen, müssen wir selbst wieder drei Stufen durchlaufen:

Die erste nämlich beschäftigt sich mit dem Begriff des Schönen überhaupt;

die zweite mit dem Naturschönen, dessen Mängel die Nothwendigkeit des Ideals als des Kunstschönen darthun werden;

die dritte Stufe hat das Ideal in seiner Verwirklichung als die Kunstdarstellung desselben im Kunstwerke zum Gegenstande der Betrachtung.

Erstes Kapitel.

Begriff des Schönen überhaupt.

1. Wir nannten das Schöne die Idee des Schönen. Dieß ist so zu verstehen, daß das Schöne selber als Idee, und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als Ideal, gefaßt werden müsse. Idee nun überhaupt ist nicht anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. Denn der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee, obschon Begriff und Idee oft promiscue gebraucht werden, sondern nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben für sich selbst in Einheit gesetzte Begriff ist Idee. Diese Einheit darf daher nicht etwa als bloße Neutralisation von Begriff und Realität vorgestellt werden so daß beide ihre Eigenthümlichkeit und Qualität verlören, wie Kali und Säure sich im Salz, insofern sie aneinander ihren Gegensatz abgestumpft haben, neutralisiren. Im Gegentheil bleibt in dieser Einheit der Begriff das Herrschende. Denn er ist an sich schon, seiner eigenen Natur nach, diese Identität, und erzeugt deshalb aus sich selbst die Realität als die seinige, in welcher er daher, indem sie seine Selbstentwicklung ist, nichts von sich aufgiebt, sondern darin nur sich selbst, den Begriff, realisirt, und darum mit sich in seiner Objectivität in Einheit bleibt. Solche Einheit des Begriffs und der Realität ist die abstracte Definition der Idee.

Wie häufig nun auch in Kunsttheorien von dem Worte Idee ist Gebrauch gemacht worden, so haben sich umgekehrt dennoch höchst ausgezeichnete Kunstkenner diesem Ausdruck besonders feindselig bewiesen. Das Neueste und Interessanteste dieser Art ist die Polemik des Herrn von Rumohr in seinen „Italienischen For-

schungen." Sie geht aus von dem practischen Interesse für die Kunst und trifft das, was wir Idee nennen, in keiner Weise. Denn Herr von Rumohr, unbekannt mit dem, was die neuere Philosophie Idee nennt, verwechselt die Idee mit unbestimmter Vorstellung, und dem abstracten individualitätslosen Ideal bekannter Theorien und Kunstschulen, im Gegensatze der ihrer Wahrheit nach bestimmt und vollendet ausgeprägten Naturformen, welche er der Idee und dem abstracten Ideal, das der Künstler sich aus sich selbst mache entgegenstellt. Nach solchen Abstractionen künstlerisch zu produciren ist allerdings unrecht, und ebenso ungenügend, als wenn der Denker nach unbestimmten Vorstellungen denkt, und in seinem Denken bei bloß unbestimmtem Inhalte stehen bleibt. Von solchem Vorwurf aber ist, was wir mit dem Ausdruck Idee bezeichnen, in jeder Beziehung frei, denn die Idee ist schlechthin in sich concret, eine Totalität von Bestimmungen und schön nur als unmittelbar eins mit der ihr gemäßen Objectivität.

Herr von Rumohr, nach dem, was er in seinen Italienischen Forschungen Band 1. S. 145—46 sagt, hat gefunden: „daß Schönheit im allgemeinsten, und wenn man so will im modernen Verstande, alle Eigenschaften der Dinge begreift, welche den Gesichtssinn befriedigend anregen, oder durch ihn die Seele stimmen und den Geist erfreun." Diese Eigenschaften sollen wiederum in drei Arten zerfallen, „deren eine nur auf das sinnliche Auge, deren andre nur auf den eigenen, voraussetzlich dem Menschen eingebornen, Sinn für räumliche Verhältnisse, deren dritte zunächst auf den Verstand wirkt, dann erst durch die Erkenntniß auf das Gefühl." Diese dritte wichtigste Bestimmung soll (S. 144) auf Formen beruhen, „welche ganz unabhängig von dem sinnlich Wohlgefälligen und von der Schönheit des Maaßes ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen erwecken, welches theils aus der Erfreulichkeit der eben angeregten (doch wohl der sittlich geistigen?) Vorstellungen hervorgeht, theils auch geradehin aus dem Vergnü-

gen, welches schon die bloße Thätigkeit eines deutlichen Erkennens unfehlbar nach sich zieht."

Dieß sind die Hauptbestimmungen, welche dieser gründliche Kenner seinerseits in Beziehung auf das Schöne hinstellt. Für eine gewisse Stufe der Bildung mögen sie ausreichen, philosophisch jedoch können sie in keiner Weise befriedigen. Denn dem Wesentlichen nach kommt diese Betrachtung nur darauf hinaus, daß der Gesichtssinn oder Geist, auch der Verstand erfreut, das Gefühl erregt, daß ein Wohlgefallen erweckt werde. Um solch erfreuliches Erwecken dreht sich das Ganze. Dieser Reduction aber der Wirkung des Schönen auf das Gefühl, das Annehmliche, Wohlgefällige hat schon Kant ein Ende gemacht, indem er über die Empfindung des Schönen bereits hinausgeht.

Wenden wir uns von dieser Polemik zur Betrachtung der dadurch unangefochtenen Idee zurück, so liegt in ihr, wie wir sahen, die concrete Einheit des Begriffs und der Objectivität.

a) Was nun die Natur des Begriffs als solchen anbetrifft, so ist er an sich selbst nicht etwa die abstracte Einheit den Unterschieden der Realität gegenüber, sondern als Begriff schon die Einheit unterschiedener Bestimmtheiten, und damit concrete Totalität. So sind die Vorstellungen Mensch, blau u. s. f. zunächst nicht Begriffe, sondern abstract allgemeine Vorstellungen zu nennen, die erst zum Begriff werden, wenn in ihnen dargethan ist, daß sie unterschiedene Seiten in Einheit enthalten, indem diese in sich selbst bestimmte Einheit den Begriff ausmacht. Wie z. B. die Vorstellung „blau" als Farbe die Einheit und zwar specifische Einheit von Hell und Dunkel zu ihrem Begriffe hat, und die Vorstellung „Mensch" die Gegensätze von Sinnlichkeit und Vernunft, Körper und Geist befaßt, der Mensch jedoch nicht nur aus diesen Seiten als gleichgültigen Bestandstücken zusammengesetzt ist, sondern dem Begriff nach dieselben in concreter vermittelter Einheit enthält. Der Begriff aber ist so sehr absolute Einheit seiner Bestimmtheiten, daß dieselben nichts für sich selber bleiben, und zu selbstständiger

Vereinzlung, wodurch sie aus ihrer Einheit heraustreten würden, sich nicht entfremden können. Dadurch enthält der Begriff alle seine Bestimmtheiten in Form dieser ihrer ideellen Einheit und Allgemeinheit, die seine Subjectivität im Unterschiede des Realen und Objectiven ausmacht. So ist z. B. das Gold von specifischer Schwere, bestimmter Farbe, besonderem Verhältniß zu verschiedenartigen Säuren. Dieß sind unterschiedene Bestimmtheiten und dennoch schlechthin in Einem. Denn jedes feinste Theilchen Gold enthält sie in untrennbarer Einheit. Für uns treten sie auseinander, an sich aber ihrem Begriffe nach sind sie in ungetrennter Einheit. Von gleicher selbstständigkeitsloser Identität sind die Unterschiede, welche der wahre Begriff in sich hat. Ein näheres Beispiel bietet uns die eigene Vorstellung, das selbstbewußte Ich überhaupt. Denn was wir Seele und näher Ich heißen, ist der Begriff selbst in seiner freien Existenz. Das Ich enthält eine Menge der unterschiedensten Vorstellungen und Gedanken in sich, es ist eine Welt der Vorstellungen, doch dieser unendlich mannichfaltige Inhalt, insofern er im Ich ist, bleibt ganz körperlos und immateriell und gleichsam zusammengepreßt in dieser ideellen Einheit, als das reine vollkommen durchsichtige Scheinen des Ich in sich selbst. Dieß ist die Weise, in welcher der Begriff seine unterschiedenen Bestimmungen in ideeller Einheit enthält.

Die näheren Begriffsbestimmungen nun, welche dem Begriff seiner eigenen Natur nach zugehören, sind das Allgemeine, Besondere und Einzelne. Jede dieser Bestimmungen für sich genommen wäre eine bloße einseitige Abstraction. In dieser Einseitigkeit jedoch sind sie nicht im Begriffe vorhanden, da er ihre ideelle Einheit ausmacht. Der Begriff ist deshalb das Allgemeine, das sich einerseits durch sich selbst zur Bestimmtheit und Besonderung negirt, andererseits aber diese Besonderheit, als Negation des Allgemeinen, ebenso sehr wieder aufhebt. Denn das Allgemeine kommt in dem Besonderen, welches nur die besonderen Seiten des Allgemeinen selber ist, zu keinem absolut

Anderen, und stellt deshalb im Besonderen seine Einheit mit sich als Allgemeinem wieder her. In dieser Rückkehr zu sich ist der Begriff unendliche Negation; Negation nicht gegen Anderes, sondern Selbstbestimmung, in welcher er sich nur auf sich beziehende affirmative Einheit bleibt. So ist er die wahrhafte Einzelnheit als die in ihren Besonderheiten sich nur mit sich selber zusammenschließende Allgemeinheit. Als höchstes Beispiel dieser Natur des Begriffs kann das gelten, was oben über das Wesen des Geistes kurz ist berührt worden.

Durch diese Unendlichkeit in sich ist der Begriff an sich selbst schon Totalität. Denn er ist die Einheit mit sich im Andersseyn, und dadurch das Freie, das alle Negation nur als Selbstbestimmung, und nicht als fremdartige Beschränkung durch Anderes hat. Als diese Totalität aber enthält der Begriff bereits alles, was die Realität als solche zur Erscheinung bringt, und die Idee zur vermittelten Einheit zurückführt. Die da meinen, sie hätten an der Idee etwas ganz Anderes, Besonderes gegen den Begriff, kennen weder die Natur der Idee, noch des Begriffes. Zugleich aber unterscheidet sich der Begriff von der Idee dadurch, daß er die Besonderung nur in Abstracto ist, denn die Bestimmtheit, als im Begriff, bleibt in der Einheit und ideellen Allgemeinheit, welche das Element des Begriffs ist, gehalten.

Dann aber bleibt der Begriff selbst noch in der Einseitigkeit stehn, und ist von dem Mangel behaftet, daß er, obschon an sich selbst die Totalität, dennoch nur der Seite der Einheit und Allgemeinheit das Recht freier Entwicklung vergönnt. Weil diese Einseitigkeit nun aber dem eigenen Wesen des Begriffs unangemessen ist, hebt der Begriff dieselbe, seinem eigenen Begriff nach, auf. Er negirt sich als diese ideelle Einheit und Allgemeinheit, und entläßt nun was dieselbe in ideeller Subjectivität in sich schloß, zu realer selbstständiger Objectivität. Der Begriff durch eigene Thätigkeit setzt sich als die Objectivität.

b) Die Objectivität für sich betrachtet ist daher selber nichts

anderes als die **Realität des Begriffs**, aber der Begriff in Form selbstständiger Besonderung und **realer Unterscheidung** aller Momente, deren ideelle Einheit der Begriff als subjectiver war.

Da es nun aber nur der **Begriff** ist, der in der Objectivität sich Daseyn und Realität zu geben hat, so wird die Objectivität an ihr selber den **Begriff** zur Wirklichkeit bringen müssen. Der Begriff jedoch ist die vermittelte **ideelle Einheit** seiner besonderen Momente. Innerhalb ihres realen Unterschiedes hat sich deshalb die ideelle begriffsmäßige Einheit der Besonderheiten an ihnen selber ebenso sehr wieder herzustellen. Wie die reale Besonderheit hat auch deren zur Idealität vermittelte Einheit an ihnen zu existiren. Dieß ist die Macht des Begriffs, der seine Allgemeinheit nicht in der zerstreuten Objectivität aufgiebt oder verliert, sondern diese seine Einheit gerade durch die Realität und in derselben offenbar macht. Denn es ist sein eigener Begriff: sich in seinem Anderen die Einheit mit sich zu bewahren. Nur so ist er die wirkliche und wahrhaftige Totalität.

c) Diese Totalität ist die **Idee**. Sie nämlich ist nicht nur die ideelle Einheit und Subjectivität des Begriffs, sondern in gleicher Weise die Objectivität desselben, aber die Objectivität, welche dem Begriffe nicht als ein nur Entgegengesetztes gegenübersteht, sondern in welcher der Begriff sich als auf sich selbst bezieht. Nach beiden Seiten des subjectiven und objectiven Begriffs ist die Idee ein Ganzes, zugleich aber die sich ewig vollbringende und vollbrachte Uebereinstimmung und vermittelte Einheit dieser Totalitäten. Nur so ist die Idee die Wahrheit und alle Wahrheit.

2. Alles Existirende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche. Das Erscheinende nämlich ist nicht dadurch schon wahr, daß es inneres oder äußeres Daseyn hat, und überhaupt Realität ist, sondern dadurch allein, daß diese Realität dem Begriff entspricht. Erst dann hat das Daseyn Wirklichkeit und Wahr-

heit. Und zwar Wahrheit nicht etwa in dem *subjectiven* Sinne, daß eine Existenz *meinen* Vorstellungen sich gemäß zeige, sondern in der *objectiven* Bedeutung, daß das Ich oder ein äußerer Gegenstand, Handlung, Begebenheit, Zustand in seiner Wirklichkeit den Begriff selber realisire. Kommt diese Identität nicht zu Stande, so ist das Daseyende nur eine Erscheinung, in welcher sich statt des totalen Begriffs nur irgend eine abstracte Seite desselben objectivirt, welche, insofern sie sich gegen die Totalität und Einheit in sich verselbstständigt, bis zur Entgegensetzung gegen den wahren Begriff verkümmern kann. So ist denn nur die dem Begriff gemäße Realität eine wahre Realität, und zwar wahr, weil sich in ihr die Idee selber zur Existenz bringt.

3. Sagten wir nun die Schönheit sey Idee, so ist *Schönheit* und *Wahrheit* einerseits *dasselbe*. Das Schöne nämlich muß wahr an sich selbst seyn. Näher aber *unterscheidet* sich ebenso sehr das Wahre von dem Schönen. *Wahr* nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem An sich und allgemeinem Princip nach ist, und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die *allgemeine Idee* für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisiren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objectivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existirt auch. Indem es nun in diesem seinem äußerlichen Daseyn unmittelbar für das Bewußtseyn ist, und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern *schön*. Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee. Denn das Sinnliche und Objective überhaupt bewahrt in der Schönheit keine Selbstständigkeit in sich, sondern hat die Unmittelbarkeit seines *Seyns* aufzugeben, da dieß Seyn nur Daseyn und Objectivität des Begriffs, und als eine Realität gesetzt ist, die den *Begriff* als in Einheit mit seiner Objectivität und deshalb in diesem objectiven Daseyn,

das nur als Scheinen des Begriffs gilt, die Idee selber zur Darstellung bringt.

a) Aus diesem Grunde ist es denn auch für den Verstand nicht möglich die Schönheit zu erfassen, weil der Verstand, statt zu jener Einheit durchzudringen, stets deren Unterschiede nur in selbstständiger Trennung festhält, insofern ja die Realität etwas ganz Anderes als die Idealität, das Sinnliche etwas ganz Anderes als der Begriff, das Objective etwas ganz Anderes als das Subjective sey, und solche Gegensätze nicht vereinigt werden dürften. So bleibt der Verstand stets im Endlichen, Einseitigen und Unwahren stehen. Das Schöne dagegen ist in sich selber unendlich und frei. Denn wenn es auch von besonderem und dadurch wieder beschränktem Inhalt seyn kann, so muß dieser doch als in sich unendliche Totalität, und als Freiheit in seinem Daseyn erscheinen, indem das Schöne durchweg der Begriff ist, der nicht seiner Objectivität gegenübertritt, und sich dadurch in den Gegensatz einseitiger Endlichkeit und Abstraction gegen dieselbe bringt, sondern sich mit seiner Gegenständlichkeit zusammenschließt und durch diese immanente Einheit und Vollendung in sich unendlich ist. In gleicher Weise ist der Begriff, indem er innerhalb seines realen Daseyns dasselbe beseelt, dadurch in dieser Objectivität frei bei sich selber. Denn der Begriff erlaubt es der äußeren Existenz in dem Schönen nicht, für sich selber eigenen Gesetzen zu folgen, sondern bestimmt aus sich seine erscheinende Gliedrung und Gestalt, die als Zusammenstimmung des Begriffs mit sich selber in seinem Daseyn eben das Wesen des Schönen ausmacht. Das Band aber und die Macht des Zusammenhaltes ist die Subjectivität, Einheit, Seele, Individualität.

b) Daher ist das Schöne, wenn wir es in Beziehung auf den subjectiven Geist betrachten, weder für die in ihrer Endlichkeit beharrende unfreie Intelligenz, noch für die Endlichkeit des Wollens.

Als endliche Intelligenz empfinden wir die innern und äuße-

ren Gegenstände, beobachten sie, nehmen sie sinnlich wahr, lassen sie an unsere Anschauung, Vorstellung, ja selbst an die Abstractionen unseres denkenden Verstandes kommen, der ihnen die abstracte Form der Allgemeinheit giebt. Hierbei liegt nun die Endlichkeit und Unfreiheit darin, daß die Dinge als selbstständig vorausgesetzt sind. Wir richten uns deshalb nach den Dingen, wir lassen sie gewähren, und nehmen unsere Vorstellung u. s. f. unter den Glauben an die Dinge gefangen, indem wir überzeugt sind, die Objecte nur richtig aufzufassen, wenn wir uns passiv verhalten, und unsere ganze Thätigkeit auf das Formelle der Aufmerksamkeit und des negativen Abhaltens unserer Einbildungen, vorgefaßten Meinungen und Vorurtheile beschränken. Mit dieser einseitigen Freiheit der Gegenstände ist unmittelbar die Unfreiheit der subjectiven Auffassung gesetzt. Denn für diese ist der Inhalt gegeben, und an die Stelle subjectiver Selbstbestimmung tritt das bloße Empfangen und Aufnehmen des Vorhandenen wie es als Objectivität vorhanden ist. Die Wahrheit soll nur durch die Unterwerfung der Subjectivität zu erlangen seyn.

Dasselbe findet, wenn auch in umgekehrter Weise, beim endlichen Wollen statt. Hier liegen die Interessen, Zwecke und Absichten im Subject, das dieselben gegen das Seyn und die Eigenschaften der Dinge geltend machen will. Denn es kann seine Beschlüsse nur ausführen, insofern es die Objecte vernichtet, oder sie doch verändert, verarbeitet, formirt, ihre Qualitäten aufhebt oder sie aufeinander einwirken läßt, Wasser z. B. auf Feuer, Feuer auf Eisen, Eisen auf Holz u. s. f. Jetzt sind es also die Dinge, welchen ihre Selbstständigkeit genommen wird, indem das Subject sie in seinen Dienst bringt, und sie als nützlich betrachtet und behandelt, d. h. als Gegenstände, die ihren Begriff und Zweck nicht in sich, sondern im Subject haben, so daß ihre, und zwar dienende, Beziehung auf subjective Zwecke ihr eigentliches Wesen ausmacht. Subject und Object haben wechselsweise ihre Rollen getauscht. Die Gegenstände sind unfrei, die Subjecte frei geworden.

In der That aber sind in beiden Verhältnissen beide Seiten endlich und einseitig und ihre Freiheit eine bloß gemeinte Freiheit.

Das Subject ist im Theoretischen endlich und unfrei durch die Dinge, deren Selbstständigkeit vorausgesetzt ist; im Praktischen durch die Einseitigkeit, den Kampf und inneren Widerspruch der Zwecke und der von Außen her erregten Triebe und Leidenschaften, so wie durch den niemals ganz beseitigten Widerstand der Objecte. Denn die Trennung und der Gegensatz beider Seiten, der Gegenstände und der Subjectivität, macht die Voraussetzung in diesem Verhältnisse aus, und wird als der wahre Begriff desselben angesehen. —

Gleiche Endlichkeit und Unfreiheit trifft das Object in beiden Verhältnissen. Im Theoretischen ist seine Selbstständigkeit, obschon sie vorausgesetzt wird, nur eine scheinbare Freiheit. Denn die Objectivität als solche ist nur, ohne daß ihr Begriff als subjektive Einheit und Allgemeinheit innerhalb ihrer für sie wäre. Er ist außerhalb ihrer. Jedes Object in dieser Aeußerlichkeit des Begriffs existirt deshalb als bloße Besonderheit, die mit ihrer Mannichfaltigkeit nach Außen gekehrt ist, und in unendlichseitigen Verhältnissen dem Entstehen, Verändern, der Gewalt und dem Untergange durch Andere preisgegeben erscheint. Im praktischen Verhältniß wird diese Abhängigkeit als solche ausdrücklich gesetzt, und der Widerstand der Dinge gegen den Willen bleibt relativ, ohne die Macht letztlicher Selbstständigkeit in sich zu haben.

c) Die Betrachtung nun aber und das Daseyn der Objecte als schöner ist die Vereinigung beider Gesichtspunkte, indem sie die Einseitigkeit beider in Betreff des Subjects wie seines Gegenstandes und dadurch die Endlichkeit und Unfreiheit derselben aufhebt.

Denn von Seiten der theoretischen Beziehung her, wird das Object nicht bloß als seyender einzelner Gegenstand genommen, welcher deshalb seinen subjectiven Begriff außerhalb seiner

Objectivität hat, und in seiner besonderen Realität sich mannichfaltig nach den verschiedensten Richtungen hin zu äußeren Verhältnissen verläuft und zerstreut, sondern der schöne Gegenstand läßt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff als realisirt erscheinen, und zeigt an ihm selbst die subjective Einheit und Lebendigkeit. Dadurch hat das Object die Richtung nach Außen in sich zurückgebogen, die Abhängigkeit von Anderem getilgt, und für die Betrachtung seine unfreie Endlichkeit zu freier Unendlichkeit verwandelt.

Das Ich aber in der Beziehung auf das Object hört gleichfalls auf, nur die Abstraction des Aufmerkens, sinnlichen Anschauens, Beobachtens, und des Auflösens der einzelnen Anschauungen und Beobachtungen in abstracte Gedanken zu seyn. Es wird in sich selbst in diesem Objecte concret, indem es die Einheit des Begriffs und der Realität, die Vereinigung der bisher in Ich und Gegenstand getrennten und deshalb abstracten Seiten in ihrer Concretion selber für sich macht.

In Betreff des praktischen Verhältnisses tritt, wie wir oben bereits weitläufiger sahen, bei Betrachtung des Schönen gleichfalls die Begierde zurück, das Subject hebt seine Zwecke gegen das Object auf, und betrachtet dasselbe als selbstständig in sich, als Selbstzweck. Dadurch löst sich die bloß endliche Beziehung des Gegenstandes auf, in welcher derselbe äußerlichen Zwecken als nützliches Ausführungsmittel diente, und gegen die Ausführung derselben entweder unfrei sich wehrte, oder den fremden Zweck in sich aufzunehmen gezwungen ward. Zugleich ist auch das unfreie Verhältniß des praktischen Subjects verschwunden, da es sich nicht mehr in subjectiven Absichten u. s. f. und deren Material und Mittel unterscheidet, und in der endlichen Relation des bloßen Sollens bei Ausführung subjectiver Absichten stehn bleibt, sondern den vollendet realisirten Begriff und Zweck vor sich hat.

Deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher,

kein Besitzenwollen und Benutzen derselben als nützlich zu endlichen Bedürfnissen und Absichten, so daß auch das Object als Schönes weder von uns gedrängt und gezwungen erscheint, noch von den übrigen Außendingen bekämpft und überwunden.

Denn dem Wesen des Schönen nach muß in dem schönen Object sowohl der Begriff, der Zweck und die Seele desselben, wie seine äußere Bestimmtheit, Mannichfaltigkeit und Realität überhaupt als aus sich selbst und nicht durch Andere bewirkt erscheinen, indem es, wie wir sahen, nur als immanente Einheit und Uebereinstimmung des bestimmten Daseyns und echten Wesens und Begriffs Wahrheit hat. Da nun ferner der Begriff selbst das Concrete ist, so erscheint auch seine Realität schlechthin als ein vollständiges Gebilde, dessen einzelne Theile sich ebensosehr als in ideeller Beseelung und Einheit zeigen. Denn das Zusammenstimmen von Begriff und Erscheinung ist vollendete Durchdringung. Deshalb bleibt die äußere Form und Gestalt nicht von dem äußeren Stoff getrennt, oder demselben mechanisch zu sonstigen anderen Zwecken aufgedrückt, sondern sie erscheint als die der Realität ihrem Begriff nach inwohnende und sich herausgestaltende Form. Endlich aber, wie sehr die besonderen Seiten, Theile, Glieder des schönen Objects auch zu ideeller Einheit zusammenstimmen und diese Einheit erscheinen lassen, so muß doch die Uebereinstimmung nur so an ihnen sichtbar werden, daß sie gegeneinander den Schein selbstständiger Freiheit bewahren, d. h. sie müssen nicht wie im Begriff als solchen eine nur ideelle Einheit haben, sondern auch die Seite selbstständiger Realität herauskehren. Beides muß im schönen Objecte vorhanden seyn, die durch den Begriff gesetzte Nothwendigkeit im Zusammengehören der besonderen Seiten, und der Schein ihrer Freiheit als für sich und nicht nur für die Einheit hervorgegangener Theile. Nothwendigkeit als solche ist die Beziehung von Seiten, die ihrem Wesen nach so aneinandergekettet sind, daß mit der einen unmittelbar die andere gesetzt ist. Solche Nothwendigkeit darf zwar in

den schönen Objecten nicht fehlen, aber sie darf nicht in Form der Nothwendigkeit selber hervortreten, sondern muß sich hinter dem Schein absichtsloser Zufälligkeit verbergen. Denn sonst verlieren die besonderen realen Theile die Stellung, auch ihrer eigenen Wirklichkeit wegen da zu seyn, und erscheinen nur im Dienst ihrer ideellen Einheit, der sie abstract unterworfen bleiben.

Durch diese Freiheit und Unendlichkeit, welche der Begriff des Schönen wie die schöne Objectivität und deren subjective Betrachtung in sich trägt, ist das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen, und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit emporgetragen. —

Zweites Kapitel.

Das Naturschöne.

Das Schöne ist die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist.

Das nächste Daseyn nun der Idee ist die Natur, und die erste Schönheit die Naturschönheit.

A. Das Naturschöne als solches.

1. In der natürlichen Welt müssen wir sogleich einen Unterschied in Betreff auf die Art und Weise machen, in welcher der Begriff, um als Idee zu seyn, in seiner Realität Existenz gewinnt.

a) Erstens versenkt sich der Begriff unmittelbar so sehr in die Objectivität, daß er als subjective ideelle Einheit nicht selber zum Vorschein kommt, sondern seelenlos ganz in die sinnliche Materialität übergegangen ist. Die nur mechanischen und physikalischen vereinzelten besondern Körper sind von dieser Art. Ein Metall z. B. ist an sich selbst zwar eine Mannichfaltigkeit mechanischer und physikalischer Qualitäten; jedes Theilchen aber hat dieselben in gleicher Weise in sich. Solchem Körper fehlt sowohl eine totale Gliederung in der Weise, daß jeder der Unterschiede für sich eine besondere materielle Existenz erhielte, als ihm auch die negative ideelle Einheit dieser Unterschiede abgeht, welche als Beseelung sich kund gäbe. Der Unterschied ist nur eine abstracte Vielheit, und die Einheit die gleichgültige der Gleichheit derselben Qualitäten.

Dieß ist die erste Weise der Existenz des Begriffs. Seine Unterschiede erhalten keine selbstständige Existenz, und seine ideelle

Einheit tritt als ideelle nicht hervor; weshalb denn solche vereinzelte Körper an sich selbst mangelhafte abstracte Existenzen sind.

b) Höhere Naturen dagegen zweitens lassen die Begriffsunterschiede frei, so daß nun jeder außerhalb des Andern für sich selber da ist. Hier erst zeigt sich die wahre Natur der Objectivität. Die Objectivität nämlich ist eben dieß selbstständige Auseinandertreten der Unterschiede des Begriffs. Auf dieser Stufe nun macht der Begriff sich in der Weise geltend, daß insofern es die Totalität seiner Bestimmtheiten ist, die sich real macht, die besonderen Körper, obschon sie jeder für sich Selbstständigkeit des Daseyns haben, dennoch zu ein und demselben Systeme sich zusammenschließen. Von solcher Art ist z. B. das Sonnensystem. Die Sonne, Kometen, Monde und Planeten erscheinen einerseits als von einander unterschiedene selbstständige Himmelskörper; andrerseits aber sind sie, was sie sind, nur durch ihre bestimmte Stellung innerhalb eines totalen Systems von Körpern. Ihre specifische Art der Bewegung wie ihre physikalischen Eigenschaften lassen sich nur aus ihrem Verhältniß in diesem Systeme herleiten. Dieser Zusammenhang macht ihre innere Einheit aus, welche die besonderen Existenzen auf einander bezieht und sie zusammenhält.

Bei dieser bloß an sich seyenden Einheit jedoch der selbstständig existirenden besondern Körper bleibt der Begriff nicht stehen. Denn wie seine Unterschiede hat auch seine sich auf sich beziehende Einheit real zu werden. Die Einheit nun unterscheidet sich von dem Außereinander der objectiven besonderen Körper, und erhält deshalb auf dieser Stufe gegen das Außereinander selber eine reale körperlich selbstständige Existenz. Im Sonnensystem z. B. existirt die Sonne als diese Einheit des Systems, den realen Unterschieden desselben gegenüber. — Solche Existenz aber der ideellen Einheit ist selbst noch mangelhafter Art, indem sie einerseits nur als Beziehung und Verhältniß der besondern selbstständigen Körper real wird, andrerseits als ein Körper des Systems, der die Einheit als solche repräsentirt, den realen Unterschieden gegenübersteht.

Die Sonne, wenn wir sie als Seele des ganzen Systems betrachten wollen, hat selber noch ein selbstständiges Bestehen außerhalb der Glieder, welche die Explication dieser Seele sind. Sie ist selbst nur ein Moment des Begriffs, das der Einheit, im Unterschiede der realen Besondrung, wodurch die Einheit nur an sich und deshalb abstract bleibt. Wie denn die Sonne auch ihrer physikalischen Qualität nach wohl das schlechthin Identische, das Leuchtende, der Lichtkörper als solcher, aber auch nur diese abstracte Identität ist. Denn das Licht ist einfaches, unterschiedsloses Scheinen in sich. — So finden wir im Sonnensystem zwar den Begriff selbst real geworden, und die Totalität seiner Unterschiede explicirt, indem jeder Körper ein besonderes Moment erscheinen läßt, aber auch hier bleibt der Begriff noch in seine Realität versenkt, als deren Idealität und inneres Fürsichseyn er nicht heraustritt. Die durchgreifende Form seines Daseyns bleibt das selbstständige Außereinander seiner Momente.

Zur wahren Existenz des Begriffes gehört aber, daß die real Verschiedenen, die Realität nämlich der selbstständigen Unterschiede und der ebenso selbstständig objectivirten Einheit als solcher, selber in die Einheit zurückgenommen werde; daß also ein solches Ganzes natürlicher Unterschiede einerseits den Begriff als reales Außereinander seiner Bestimmtheiten explicire, andrerseits jedoch an jedem Besondern dessen in sich abgeschlossene Selbstständigkeit als aufgehoben setze, und nun die Idealität, in der die Unterschiede zur subjectiven Einheit zurückgekehrt sind, als ihre allgemeine Beseelung an ihnen heraustreten lasse. Dann sind sie nicht mehr bloß zusammenhängende, und zu einander sich verhaltende Theile, sondern Glieder; d. h. sie sind nicht mehr abgesondert für sich existirende, sondern haben nur in ihrer ideellen Einheit wahrhaft Existenz. Erst in solcher organischen Gliedrung wohnt in den Gliedern die ideelle Begriffseinheit, welche ihr Träger und immanente Seele ist. Der Begriff bleibt nicht mehr in die Realität

versenkt, sondern geht an ihr als die innere Identität und Allgemeinheit selber, die sein Wesen ausmacht, in die Existenz hervor.

c) Diese dritte Weise der Naturerscheinung allein ist ein Daseyn der Idee, und die Idee als natürliche das Leben. Die todte unorganische Natur ist der Idee nicht gemäß, und nur die lebendig organische eine Wirklichkeit derselben. Denn in der Lebendigkeit ist erstens die Realität der Begriffsunterschiede als realer vorhanden; zweitens aber die Negation derselben als bloß real unterschiedener, indem die ideelle Subjectivität des Begriffs sich diese Realität unterwirft; drittens das Seelenhafte als affirmative Erscheinung des Begriffs an seiner Leiblichkeit, als unendliche Form, die sich als Form in ihrem Inhalte zu erhalten die Macht hat. —

α) Fragen wir unser gewöhnliches Bewußtseyn in Betreff auf die Lebendigkeit, so haben wir in derselben einerseits die Vorstellung des Leibes, andererseits die der Seele. Beiden geben wir unterschiedene eigenthümliche Qualitäten. Diese Unterscheidung zwischen Seele und Leib ist von großer Wichtigkeit auch für die philosophische Betrachtung, und wir haben sie hier gleichfalls anzunehmen. Doch das ebenso wichtige Interesse der Erkenntniß betrifft die Einheit von Seele und Leib, welche von jeher der gedankenmäßigen Einsicht die höchsten Schwierigkeiten entgegengestellt hat. Dieser Einheit wegen ist das Leben gerade eine erste Naturerscheinung der Idee. Wir müssen die Identität von Seele und Leib deshalb nicht als bloßen Zusammenhang auffassen, sondern in tieferer Weise. Den Leib und seine Gliederung nämlich haben wir anzusehn als die Existenz der systematischen Gliedrung des Begriffs selbst, der in den Gliedern des lebendigen Organismus seinen Bestimmtheiten ein äußeres Naturdaseyn giebt, wie dieß auf untergeordneter Stufe schon beim Sonnensystem der Fall ist. Innerhalb dieser realen Existenz nun erhebt sich der Begriff ebensosehr zur ideellen Einheit aller dieser Bestimmtheiten, und diese ideelle Einheit ist die Seele. Sie ist die substantielle Einheit

und durchdringende Allgemeinheit, welche ebenso sehr einfache Beziehung auf sich und subjectives Fürsichseyn ist. In diesem höheren Sinne muß die Einheit von Seele und Leib genommen werden. Beide nämlich sind nicht Unterschiedene, welche zusammenkommen, sondern ein und dieselbe Totalität derselben Bestimmungen, und wie die Idee überhaupt nur als der in seiner Realität für sich als Begriff seyende Begriff gefaßt werden kann, wozu der Unterschied wie die Einheit beider, des Begriffs und seiner Realität, gehört, so ist auch das Leben nur als die Einheit der Seele und ihres Leibes zu erkennen. Die ebenso subjective als substantielle Einheit der Seele innerhalb des Leibes selbst zeigt sich z. B. als die Empfindung. Die Empfindung des lebendigen Organismus gehört nicht nur einem besondern Theile selbstständig zu, sondern ist diese ideelle einfache Einheit des gesammten Organismus selbst. Sie zieht sich durch alle Glieder, ist überall an hundert und aber hundert Stellen, und es sind doch nicht in demselben Organismus viele tausend Empfindende, sondern nur Einer, ein Subject. Weil die Lebendigkeit der organischen Natur solchen Unterschied der realen Existenz der Glieder, und der in ihnen einfach für sich seyenden Seele, und dennoch ebenso sehr diesen Unterschied als vermittelte Einheit enthält, ist sie das Höhere der unorganischen Natur gegenüber. Denn erst das Lebendige ist Idee und erst die Idee das Wahre. Zwar kann auch im Organischen diese Wahrheit gestört werden, insofern der Leib seine Idealität und Beseelung nicht vollständig vollbringt, wie bei der Krankheit z. B. Dann herrscht der Begriff nicht als alleinige Macht, sondern andere Mächte theilen die Herrschaft. Doch solche Existenz ist dann auch eine schlechte und verkrüppelte Lebendigkeit, welche nur noch lebt, weil die Unangemessenheit von Begriff und Realität nicht absolut durchgreifend, sondern nur relativ ist. Denn wäre gar kein Zusammenstimmen beider mehr vorhanden, fehlte dem Leibe durchaus die ächte Gliedrung wie deren wahre Idealität, so verwandelte sich sogleich

das Leben in den Tod, der das selbstständig auseinanderfallen läßt, was die Beseelung in ungetrennter Einheit zusammenhält.

β) Sagten wir nun, die Seele sey die Totalität des Begriffs als die in sich subjective ideelle Einheit, der gegliederte Leib dagegen dieselbe Totalität, doch als die Auslegung und das sinnliche Außereinander aller besonderen Seiten, und beide seyen in der Lebendigkeit als in Einheit gesetzt, so liegt hierin allerdings ein Widerspruch. Denn die ideelle Einheit ist nicht nur nicht das sinnliche Außereinander, in welchem jede Besonderheit ein selbstständiges Bestehen und abgeschlossene Eigenthümlichkeit hat, sondern sie ist das direct Entgegengesetzte solcher äußerlichen Realität. Daß aber das Entgegengesetzte das Identische seyn soll, ist eben der Widerspruch selber. Wer aber verlangt, daß nichts existire, was in sich einen Widerspruch als Identität Entgegengesetzter trägt, der fordert zugleich, daß nichts Lebendiges existire. Denn die Kraft des Lebens und mehr noch die Macht des Geistes besteht eben darin, den Widerspruch in sich zu setzen, zu ertragen und zu überwinden. Dieses Setzen und Auflösen des Widerspruchs von ideeller Einheit und realem Außereinander der Glieder macht den steten Proceß des Lebens aus, und das Leben ist nur als Proceß. Der Lebensproceß umfaßt die gedoppelte Thätigkeit: einerseits stets die realen Unterschiede aller Glieder und Bestimmtheiten des Organismus zur sinnlichen Existenz zu bringen, andrerseits aber, wenn sie in selbständiger Besonderung erstarren, und gegeneinander zu festen Unterschieden sich abschließen wollen, an ihnen ihre allgemeine Idealität, welche ihre Belebung ist, geltend zu machen. Dieß ist der Idealismus der Lebendigkeit. Denn nicht nur die Philosophie etwa ist idealistisch, sondern die Natur schon thut als Leben factisch dasselbe was die idealistische Philosophie in ihrem geistigem Felde vollbringt. — Erst beide Thätigkeiten aber in Einem, das stete Realisiren der Bestimmtheiten des Organismus, wie das Ideellsetzen der real vorhandenen zu ihrer subjectiven Einheit, ist der vollendete Proceß des Lebens, dessen nähere Formen wir hier

nicht betrachten können. Durch diese Einheit der gedoppelten Thätigkeit sind alle Glieder des Organismns stets erhalten, und stets in die Idealität ihrer Belebung zurückgenommen. Die Glieder zeigen diese Idealität denn auch sogleich darin, daß ihnen ihre belebte Einheit nicht gleichgültig, sondern im Gegentheil die Substanz ist, in welcher und durch welche sie allein ihre besondere Individualität bewahren können. Dieß gerade macht den wesentlichen Unterschied von Theil eines Ganzen und Glied eines Organismus aus. Die besonderen Theile z. B. eines Hauses, die einzelnen Steine, Fenstern u. s. f. bleiben dasselbe, ob sie zusammen ein Haus bilden oder nicht; die Gemeinschaft mit anderen ist ihnen gleichgültig, und der Begriff bleibt ihnen eine bloß äußerliche Form, welche nicht in den realen Theilen lebt, um dieselben zur Idealität einer subjectiven Einheit zu erheben. Die Glieder dagegen eines Organismus haben zwar gleichfalls äußere Realität, jedoch so sehr ist der Begriff das inwohnende eigene Wesen derselben, daß er ihnen nicht als nur äußerlich vereinigende Form aufgedrückt ist, sondern ihr alleiniges Bestehen ausmacht. Dadurch haben die Glieder keine solche Realität wie die Steine eines Gebäudes, oder die Planeten, Monde, Kometen im Planetensystem, sondern eine innerhalb des Organismus, aller Realität ohnerachtet, ideell gesetzte Existenz. Die Hand z. B. abgehauen verliert ihr selbstständiges Bestehn, sie bleibt nicht, wie sie im Organismus war, ihre Regsamkeit, Bewegung, Gestalt, Farbe u. s. f. verändert sich, ja sie geht in Fäulniß über, und ihre ganze Existenz löst sich auf. Bestehen hat sie nur als Glied des Organismus, Realität nur als stets in die ideelle Einheit zurückgenommen. Hierin besteht die höhere Weise der Realität innerhalb des lebendigen Organismus; das Reale, Positive wird stets negativ und ideell gesetzt, während diese Idealität zugleich das Erhalten gerade und das Element des Bestehens für die realen Unterschiede ist.

γ) Die Realität, welche die Idee als natürliche Lebendigkeit gewinnt, ist deswegen e r s c h e i n e n d e Realität. Erscheinung näm-

lich heißt nichts Anderes, als daß eine Realität existirt, jedoch nicht unmittelbar ihr Seyn an ihr selbst hat, sondern in ihrem Daseyn zugleich negativ gesetzt ist. Das Negiren nun aber der unmittelbar äußerlich daseyenden Glieder hat nicht nur die negative Beziehung, als die Thätigkeit des Idealisirens, sondern ist in dieser Negation zugleich affirmatives Fürsichseyn. Bisher betrachteten wir das besondere Reale in seiner abgeschlossenen Besonderheit als das Affirmative. Diese Selbstständigkeit aber ist im Lebendigen negirt, und die ideelle Einheit innerhalb des leiblichen Organismus allein erhält die Macht affirmativer Beziehung auf sich selbst. Als diese in ihrem Negiren ebenso affirmative Idealität ist die Seele aufzufassen. Wenn es daher die Seele ist, welche im Leibe erscheint, so ist diese Erscheinung zugleich affirmativ. Sie thut sich zwar als die Macht gegen die selbstständige Besondrung der Glieder kund, doch ist auch deren Bildnerin, indem sie das als Innres und Ideelles enthält, was sich äußerlich in den Formen und Gliedern ausprägt. So ist es dieß positive Innere selbst, das im Aeußeren erscheint; das Aeußere, welches nur äußerlich bleibt, würde nichts als eine Abstraction und Einseitigkeit seyn. Im lebendigen Organismus aber haben wir ein Aeußeres, in welchem das Innere erscheint, indem das Aeußere sich an ihm selbst als dieß Innere zeigt, das sein Begriff ist. Diesem Begriff wiederum gehört die Realität zu, in welcher er als Begriff erscheint. Da nun aber in der Objectivität der Begriff als Begriff, die sich auf sich beziehende in ihrer Realität für sich seyende Subjectivität ist, existirt das Leben nur als Lebendiges, als einzelnes Subject. Erst das Leben hat diesen negativen Einheitspunkt gefunden; negativ ist derselbe, weil das subjective Fürsichseyn erst durch das Ideellsetzen der realen Unterschiede als nur realer hervortreten kann, womit denn aber zugleich die subjective affirmative Einheit des Fürsichseyns verbunden ist. — Diese Seite der Subjectivität hervorzuheben ist von großer Wichtigkeit. Das Leben ist nur erst als einzelne lebendige Subjectivität wirklich.

Fragen wir weiter, worin sich die Idee des Lebens innerhalb der wirklichen lebendigen Individuen erkennen läßt, so ist die Antwort folgende. Die Lebendigkeit muß erstens als Totalität eines leiblichen Organismus real seyn, der aber zweitens nicht als ein Beharrendes erscheint, sondern als in sich fortdauernder Proceß des Idealisirens, in welchem sich eben die lebendige Seele kund thut. Drittens ist diese Totalität nicht von Außen her bestimmt und veränderlich, sondern aus sich heraus sich gestaltend und processirend, und darin stets auf sich als subjective Einheit und als Selbstzweck bezogen.

Diese in sich freie Selbstständigkeit der subjectiven Lebendigkeit zeigt sich vornehmlich in der Selbstbewegung. Die unbelebten Körper der unorganischen Natur haben ihre feste Räumlichkeit, sie sind eins mit ihrem Ort und an ihn gebunden, oder von außen her bewegt. Denn ihre Bewegung geht nicht von ihnen selbst aus, und wenn sie an ihnen hervortritt, erscheint sie deshalb als eine ihnen fremde Einwirkung, welche aufzuheben sie das reagirende Streben haben. Und wenn auch die Bewegung der Planeten u. s. f. nicht als äußerer Anstoß und als den Körpern fremdartig erscheint, so ist sie doch an ein festes Gesetz und dessen abstracte Nothwendigkeit gebunden. Das lebendige Thier aber in seiner freien Selbstbewegung negirt das Gebundenseyn an den bestimmten Ort aus sich selbst, und ist die fortgesetzte Befreiung von dem sinnlichen Einsseyn mit solcher Bestimmtheit. Ebenso ist es in seiner Bewegung das, wenn auch nur relative, Aufheben der Abstraction in den bestimmten Arten der Bewegung, deren Bahn, Geschwindigkeit u. s. f. Näher aber noch hat das Thier aus sich selbst in seinem Organismus sinnliche Räumlichkeit, und die Lebendigkeit ist Selbstbewegung innerhalb dieser Realität selber, als Blutumlauf, Bewegung der Glieder, u. s. f.

Die Bewegung aber ist nicht die einzige Aeußerung der Lebendigkeit. Das freie Tönen der thierischen Stimme, welches den unorganischen Körpern fehlt, indem sie nur durch fremden Anstoß

rauschen und klingen, ist schon ein höherer Ausdruck der beseelten Subjectivität. Am durchgreifendsten aber zeigt sich die idealisirende Thätigkeit darin, daß sich das lebendige Individuum einerseits zwar in sich gegen die übrige Realität abschließt, andrerseits jedoch ebenso sehr die Außenwelt für sich macht; theils theoretisch durch das Sehen u. s. f., theils praktisch, insofern es die Außendinge sich unterwirft, sie benutzt, sie sich im Ernährungsprozesse assimilirt, und so an seinem Andern sich selbst als Individuum stets reproducirt. Und zwar in erstarkteren Organismen in bestimmter geschiedenen Intervallen der Bedürftigkeit, des Verzehrens und der Befriedigung und Sattigkeit.

Dieß alles sind Thätigkeiten, in welchen der Begriff der Lebendigkeit an beseelten Individuen zur Erscheinung kommt. Diese Idealität nun ist nicht etwa nur unsere Reflexion, sondern sie ist objectiv in dem lebendigen Subject selbst vorhanden, dessen Daseyn wir deshalb einen objectiven Idealismus nennen dürfen. Die Seele, als dieses Ideelle, macht sich scheinen, indem sie die nur äußere Realität des Leibes stets zum Scheinen herabsetzt, und damit selber objectiv in der Körperlichkeit erscheint. —

2. Als die sinnlich objective Idee nun ist die Lebendigkeit in der Natur schön, insofern das Wahre, die Idee, in ihrer nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner gemäßer Wirklichkeit da ist. Dieser nur sinnlichen Unmittelbarkeit wegen ist jedoch das lebendige Naturschöne weder schön für sich selber, noch aus sich selbst als schön und der schönen Erscheinung wegen producirt. Die Naturschönheit ist nur schön für Anderes, d. h. für uns, für das die Schönheit auffassende Bewußtseyn. Es fragt sich deshalb, in welcher Weise und wodurch uns denn die Lebendigkeit in ihrem unmittelbaren Daseyn als schön erscheint.

a) Betrachten wir das Lebendige zunächst in seinem praktischen sich Hervorbringen und Erhalten, so ist das Erste, was in die Augen fällt, die willkührliche Bewegung. Diese als Bewegung überhaupt angesehen ist nichts als die ganz abstracte Frei-

heit der zeitlichen Ortsveränderung, in welcher sich das Thier als durchaus willkührlich und seine Bewegung als zufällig erweist. Die Musik, der Tanz dagegen haben zwar auch Bewegung in sich; diese jedoch ist nicht nur zufällig und willkührlich, sondern in sich selbst gesetzmäßig, bestimmt, concret und maaßvoll, wenn wir auch noch ganz von der Bedeutung, deren schöner Ausdruck sie ist, abstrahiren. Sehn wir die thierische Bewegung ferner als Realisirung eines innern Zwecks an, so ist auch dieser als ein erregter Trieb selber durchaus zufällig und ein ganz beschränkter Zweck. Schreiten wir aber weiter vor und beurtheilen die Bewegung als zweckmäßiges Thun und Zusammenwirken aller Theile, so geht solche Betrachtungsweise nur aus der Thätigkeit unsres Verstandes hervor. — Derselbe Fall tritt ein, wenn wir darauf reflectiren, wie das Thier seine Bedürfnisse befriedigt, sich ernährt, wie es die Speise ergreift, verzehrt, verdaut und überhaupt alles vollbringt, was zu seiner Selbsterhaltung nothwendig ist. Denn auch hier haben wir entweder nur den äußeren Anblick einzelner Begierden und deren willkührlichen und zufälligen Befriedigungen, — wobei noch dazu die innere Thätigkeit des Organismus nicht einmal zur Anschauung kommt; — oder alle diese Thätigkeiten, und ihre Aeußerungsweisen werden Gegenstand des Verstandes, der das Zweckmäßige darin, das Zusammenstimmen der thierischen inneren Zwecke und der dieselben realisirenden Organe zu verstehen sich bemüht.

Weder das sinnliche Anschaun der einzelnen zufälligen Begierden, willkührlichen Bewegungen und Befriedigungen, noch die Verstandesbetrachtung der Zweckmäßigkeit des Organismus machen für uns die thierische Lebendigkeit zum Naturschönen, sondern die Schönheit betrifft das Scheinen der einzelnen Gestalt in ihrer Ruhe wie in ihrer Bewegung, abgesehen von deren Zweckmäßigkeit für die Befriedigung der Bedürfnisse wie von der ganz vereinzelten Zufälligkeit des Sichbewegens. Die Schönheit kann aber nur in die Gestalt fallen, weil diese allein die äußerliche Erscheinung ist,

in welcher der objective Idealismus der Lebendigkeit für uns als Anschauende und sinnlich Betrachtende wird. Das Denken faßt diesen Idealismus in seinem Begriffe auf, und macht denselben seiner Allgemeinheit nach für sich, die Betrachtung der Schönheit aber seiner scheinenden Realität nach. Und diese Realität ist die äußere Gestalt des gegliederten Organismus, der für uns ebenso ein Daseyendes als ein Scheinendes ist, indem die bloß reale Mannichfaltigkeit der besondern Glieder in der beseelten Totalität der Gestalt als Schein gesetzt seyn muß.

b) Nach dem bereits erläuterten Begriff der Lebendigkeit ergeben sich nun als nähere Art dieses Scheinens folgende Punkte: die Gestalt ist räumliche Ausbreitung, Umgränzung, Figuration, unterschieden in Formen, Färbung, Bewegung u. s. f. und eine Mannichfaltigkeit solcher Unterschiede. Soll sich nun aber der Organismus als beseelt kund thun, so muß sich zeigen, daß derselbe an dieser Mannichfaltigkeit nicht seine wahre Existenz habe. Dieß geschieht in der Art, daß die verschiedenen Theile und Weisen der Erscheinung, die für uns als Sinnliche sind, sich zugleich zu einem Ganzen zusammenschließen, und dadurch als ein Individuum erscheinen, das ein Eins ist, und diese Besonderheiten wenn auch als unterschiedene dennoch als übereinstimmende hat.

α) Diese Einheit aber muß sich erstens als absichtslose Identität darthun und deshalb sich nicht als abstracte Zweckmäßigkeit geltend machen. Die Theile müssen weder nur als Mittel eines bestimmten Zweckes und als in seinem Dienste zur Anschauung kommen, noch dürfen sie ihre Unterscheidung in Bau und Gestalt gegeneinander aufgeben.

β) Im Gegentheil erhalten die Glieder zweitens für die Anschauung den Schein der Zufälligkeit, d. h. an dem Einen ist nicht die Bestimmtheit auch des Andern gesetzt. Keines erhält diese oder jene Gestalt, weil sie das Andere hat, wie dieß z. B. bei der Regelmäßigkeit als solcher der Fall ist. In der Regelmäßigkeit bestimmt irgend eine abstracte Bestimmtheit die Gestalt,

Größe u. s. f. aller Theile. Die Fenster z. B. an einem Gebäude sind alle gleich groß, oder wenigstens die in ein und derselben Reihe stehenden; ebenso sind die Soldaten in einem Regimente regelmäßiger Truppen überein gekleidet. Hier erscheinen die besondern Theile der Kleidung, ihre Form, Farbe u. s. f. nicht als gegeneinander zufällig, sondern der eine hat seine bestimmte Form des andern wegen. Weder der Unterschied der Formen noch ihre eigenthümliche Selbstständigkeit kommt hier zu ihrem Recht. Bei dem organisch lebendigen Individuum ist dieß ganz anders. Da ist jeder Theil unterschieden, die Nase von der Stirn, der Mund von den Wangen, die Brust vom Halse, die Arme von den Beinen u. s. f. Indem nun für die Anschauung jedes Glied nicht die Gestalt des Anderen, sondern seine eigenthümliche Form hat, welche nicht durch ein anderes Glied absolut bestimmt ist, so erscheinen die Glieder als in sich selbstständig, und dadurch gegeneinander frei und zufällig. Denn das materielle Zusammenhängen betrifft ihre Form als solche nicht.

γ) Drittens nun aber muß für die Anschauung dennoch ein innerer Zusammenhang in dieser Selbstständigkeit sichtbar werden, obschon die Einheit nicht, wie bei der Regelmäßigkeit, abstract und äußerlich seyn darf, sondern die eigenthümlichen Besonderheiten, statt dieselben auszulöschen, vielmehr hervorrufen und bewahren muß. Diese Identität ist nicht sinnlich und unmittelbar für die Anschauung wie die Unterschiedenheit der Glieder gegenwärtig, und bleibt deshalb eine geheime, innere Nothwendigkeit und Uebereinstimmung. Als nur innere, nicht auch äußerlich sichtbare aber wäre sie nur durch das Denken zu erfassen, und entzöge sich der Anschauung gänzlich. Dann würde sie jedoch dem Anblick des Schönen mangeln, und das Anschaun in dem Lebendigen nicht die Idee als real erscheinende vor sich sehn. Die Einheit deshalb muß auch in's Aeußere heraustreten, wenn sie auch als das ideell Beseelende nicht bloß sinnlich und räumlich seyn darf. Sie erscheint am Individuum als die allgemeine Idealität seiner Glieder, welche die haltende

und tragende Grundlage, das Subjectum des lebendigen Subjectes ausmacht. Diese subjective Einheit kommt im organischen Lebendigen als die Empfindung hervor. In der Empfindung und deren Ausdruck zeigt sich die Seele als Seele. Denn für sie hat das bloße Nebeneinanderbestehen der Glieder keine Wahrheit, und die Vielheit der räumlichen Formen ist für ihre subjective Idealität nicht vorhanden. Sie setzt zwar die Mannichfaltigkeit, eigenthümliche Bildung und organische Gliederung der Theile voraus, doch indem an ihnen die empfindende Seele und deren Ausdruck hervortritt, erscheint die allgegenwärtige innere Einheit gerade als das Aufheben der bloßen realen Selbstständigkeiten, welche nun nicht mehr sich selbst allein, sondern ihre empfindende Beseelung darstellen.

c) Zunächst aber giebt der Ausdruck der seelenhaften Empfindung weder den Anblick einer nothwendigen Zusammengehörigkeit der besondern Glieder untereinander, noch die Anschauung der nothwendigen Identität der realen Gliedrung und der subjectiven Einheit der Empfindung als solcher.

α) Soll die Gestalt nun dennoch als Gestalt diese innere Uebereinstimmung und deren Nothwendigkeit erscheinen lassen, so kann der Zusammenhang für uns als die Gewohnheit des Nebeneinanderstehens solcher Glieder seyn, welches einen gewissen Typus und die wiederholten Bilder dieses Typus hervorbringt. Die Gewohnheit jedoch ist selbst nur wieder eine bloß subjective Nothwendigkeit. Nach diesem Maaßstab können wir z. B. Thiere häßlich finden, weil sie einen Organismus zeigen, der von unseren gewohnten Anschauungen abweicht, oder ihnen widerspricht. Wir nennen deshalb Thierorganismen bizarr, insofern die Weise der Zusammenstellung ihrer Organe außerhalb der sonst schon häufig gesehenen und uns deshalb geläufigen fällt. Fische z. B., deren unverhältnißmäßig großer Leib in einen kurzen Schwanz endet, und deren Augen auf einer Seite nebeneinanderstehen. Bei Pflanzen sind wir mannichfachere Abweichungen schon eher gewohnt, obschon uns die Kaktus z. B. mit ihren Stacheln, und der mehr geradli-

nigten Bildung ihrer eckigten Stangen verwundersam erscheinen können. Wer in der Naturgeschichte vielseitige Bildung und Kenntniß hat, wird in dieser Beziehung sowohl die einzelnen Theile am genauesten kennen, als auch die größte Menge von Typen ihrer Zusammengehörigkeit nach im Gedächtniß tragen, so daß ihm wenig Ungewohntes vor die Augen kommt.

β) Ein tieferes Eindringen in diese Zusammenstimmung kann sodann zweitens zu der Einsicht und Geschicklichkeit befähigen, aus einem vereinzelten Gliede sogleich die ganze Gestalt, welcher dasselbe angehören müsse, anzugeben. Wie Cuvier z. B. in dieser Rücksicht berühmt war, indem er durch die Anschauung eines einzelnen Knochens — sey er fossil oder nicht — festzustellen wußte, welchem Thiergeschlechte das Individuum zuzutheilen sei, dem er zu eigen war. Das ex ungue leonem gilt hier im eigentlichen Sinne des Wortes; aus den Klauen, dem Schenkelbein wird die Beschaffenheit der Zähne, aus diesen umgekehrt die Gestalt des Hüftknochens, die Form des Rückenwirbels entnommen. Bei solcher Betrachtung jedoch bleibt das Erkennen des Typus keine bloße Gewohnheitssache, sondern es treten schon Reflexionen und einzelne Gedankenbestimmungen als das Leitende ein. Cuvier z. B. hat bei seinen Feststellungen eine inhaltsvolle Bestimmtheit und durchgreifende Eigenschaft vor sich, welche als die Einheit in allen besonderen von einander verschiedenen Theilen sich gelten machen, und deshalb darin wiederzuerkennen seyn soll. Solche Bestimmtheit etwa ist die Qualität des Fleischfressens, welche dann das Gesetz für die Organisation aller Theile ausmacht. Ein fleischfressendes Thier z. B. bedarf anderer Zähne, Backenknochen u. s. f.; es kann sich, wenn es auf Raub ausgehen, den Raub packen muß, nicht mit Hufen begnügen, sondern hat Klauen nöthig. Hier also ist Bestimmtheit das Leitende für die nothwendige Gestalt und Zusammengehörigkeit aller Glieder. Zu dergleichen allgemeinen Bestimmtheiten geht auch wohl die gewöhnliche Vorstellung fort, wie bei der Stärke des Löwen, des Adlers u. s. f. Solche Be-

trachtungsweise nun werden wir als Betrachtung allerdings schön und geistreich nennen können, indem sie uns eine Einheit der Gestaltung und ihrer Formen kennen lehrt, ohne daß diese Einheit einförmig sich wiederholt, sondern den Gliedern zugleich ihre volle Unterschiedenheit läßt. Jedoch ist in dieser Betrachtung die Anschauung nicht das Ueberwiegende, sondern ein allgemeiner leitender Gedanke. Nach dieser Seite werden wir deshalb nicht sagen, daß wir uns zu dem Gegenstande als schönem verhalten, sondern wir werden die Betrachtung, als subjective, schön nennen. Und näher angesehen gehn diese Reflexionen von einer einzelnen beschränkten Seite als leitendem Principe aus, von der Art nämlich der thierischen Ernährung, von der Bestimmung z. B. des Fleischfressens, Pflanzenfressens u. s. f. Durch solche Bestimmtheit aber ist es nicht jener Zusammenhang des Ganzen, des Begriffs, der Seele selbst, der zur Anschauung kommt.

γ) Wenn wir daher in dieser Sphäre die innere totale Einheit des Lebens zum Bewußtseyn bringen sollten, so könnte es nur durch das Denken und Begreifen geschehen; denn im Natürlichen kann sich die Seele als solche noch nicht erkennbar machen, weil die subjective Einheit in ihrer Idealität noch nicht für sich selbst geworden ist. Erfassen wir nun aber die Seele durch das Denken ihrem Begriff nach, so haben wir zweierlei: die Anschauung der Gestalt, und den gedachten Begriff der Seele als Seele. Dieß soll nun aber in der Anschauung des Schönen nicht der Fall seyn; der Gegenstand darf uns weder als Gedanke vorschweben, noch als Interesse des Denkens einen Unterschied und Gegensatz gegen die Anschauung bilden. Es bleibt deshalb nichts übrig, als daß der Gegenstand für den Sinn überhaupt vorhanden sey, und als die ächte Betrachtungsweise des Schönen in der Natur erhalten wir dadurch eine sinnvolle Anschauung der Naturgebilde. „Sinn" nämlich ist dieß wunderbare Wort, welches selber in zwei entgegengesetzten Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andremal aber

heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache. Und so bezieht sich der Sinn einerseits auf das unmittelbar Aeußerliche der Existenz, andererseits auf das innre Wesen derselben. Eine sinnvolle Betrachtung nun scheidet die beiden Seiten nicht etwa, sondern in der einen Richtung enthält sie auch die entgegengesetzte, und faßt im sinnlichen unmittelbaren Anschaun zugleich das Wesen und den Begriff auf. Da sie aber eben diese Bestimmungen in noch ungetrennter Einheit in sich trägt, so bringt sie den Begriff nicht als solchen ins Bewußtseyn, sondern bleibt bei der Ahnung desselben stehen. Werden z. B. drei Naturreiche festgestellt, das Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich, so ahnen wir in dieser Stufenfolge eine innere Nothwendigkeit begriffsgemäßer Gliedrung, ohne bei der bloßen Vorstellung einer äußerlichen Zweckmäßigkeit stehen zu bleiben. Auch bei der Mannichfaltigkeit der Gebilde innerhalb dieser Reiche ahnt die sinnige Beschauung einen vernunftgemäßen Fortschritt in den verschiedenen Gebirgsformationen, wie in den Reihen der Pflanzen- und Thier-Geschlechter. Aehnlich wird auch der einzelne thierische Organismus, dieß Insectum mit seiner Eintheilung in Kopf, Brust, Unterleib und Extremitäten als eine in sich vernünftige Gliedrung angeschaut, und in den fünf Sinnen, obschon sie anfangs wohl als eine zufällige Vielheit erscheinen können, dennoch gleichfalls eine Angemessenheit zum Begriffe gefunden werden. Von solcher Art ist die Goethesche Beschauung und Darlegung der inneren Vernünftigkeit der Natur und ihrer Erscheinungen. Mit großem Sinne trat er naiver Weise mit sinnlicher Betrachtung an die Gegenstände heran, und hatte zugleich die volle Ahnung ihres begriffsgemäßen Zusammenhangs. Auch die Geschichte kann so erfaßt und erzählt werden, daß durch die einzelnen Begebenheiten und Individuen ihre wesentliche Bedeutung und ihr nothwendiger Zusammenhang heimlich hindurchleuchtet.

3. So wäre denn also die Natur überhaupt als sinnliche Darstellung des concreten Begriffs und der Idee schön zu nennen,

insofern nämlich bei Anschauung der begriffsmäßigen Naturgestalten ein solches Entsprechen geahnt ist, und bei sinnlicher Betrachtung dem Sinne zugleich die innere Nothwendigkeit und das Zusammenstimmen der totalen Gliedrung aufgeht. Weiter als bis zu dieser Ahnung des Begriffs dringt die Anschauung der Natur als schöner nicht vorwärts. Dann bleibt aber dieß Auffassen, für welches die Theile, obschon sie als frei für sich selber hervorgegangen erscheinen, dennoch ihr Zusammenstimmen in Gestalt, Umrissen, Bewegung u. s. f. sichtbar machen, nur unbestimmt und abstract. Die innere Einheit bleibt innerlich, sie tritt für die Anschauung nicht in concret ideeller Form heraus, und die Betrachtung läßt es bei der Allgemeinheit eines nothwendigen beseelenden Zusammenstimmens überhaupt bewenden.

a) Jetzt also haben wir zunächst nur den in sich beseelten Zusammenhang in der begriffsmäßigen Gegenständlichkeit der Naturgebilde als die Schönheit der Natur vor uns. Mit diesem Zusammenhang ist die Materie unmittelbar identisch, die Form wohnt der Materie, als deren wahrhaftes Wesen und gestaltende Macht unmittelbar ein. Dieß giebt die allgemeine Bestimmung für die Schönheit auf dieser Stufe. So verwundert uns z. B. der natürliche Krystall durch seine regelmäßige Gestalt, welche durch keine nur äußerlich mechanische Einwirkung, sondern durch innere eigenthümliche Bestimmung und freie Kraft hervorgebracht ist, frei von Seiten des Gegenstandes selbst. Denn eine demselben äußere Thätigkeit könnte als solche zwar ebenfalls frei seyn, in den Krystallen aber ist die gestaltende Thätigkeit keine dem Object fremdartige, sondern eine thätige Form, die diesem Mineral seiner eigenen Natur nach angehört; es ist die freie Kraft der Materie selbst, welche durch immanente Thätigkeit sich formt, und nicht passiv ihre Bestimmtheit von Außen erhält. Und so bleibt die Materie in ihrer realisirten Form als ihrer eigenen frei bei sich selber. In noch höherer concreterer Weise zeigt sich die ähnliche Thätigkeit der immanenten Form in dem lebendigen Organismus

und dessen Umrissen, Gestalt der Glieder und vor allen in der Bewegung und dem Ausdruck der Empfindungen. Denn hier ist es die innere Regsamkeit selbst, welche lebendig hervorspringt.

b) Doch auch bei dieser Unbestimmtheit der Naturschönheit als innere Beseelung machen wir

α) nach der Vorstellung der Lebendigkeit so wie nach der Ahnung ihres wahren Begriffs und den gewohnten Typen ihrer gemäßen Erscheinung wesentliche Unterschiede, nach welchen wir Thiere schön oder häßlich nennen; wie uns das Faulthier z. B., das sich nur mühsam schleppt, und dessen ganzer Habitus die Unfähigkeit zu rascher Bewegung und Thätigkeit darthut, durch diese schläfrige Trägheit mißfällt. Denn Thätigkeit, Beweglichkeit bekunden gerade die höhere Idealität des Lebens. Ebenso können wir Amphibien, manche Fischarten, Krokodille, Kröten, so viele Insektenarten u. s. f. nicht schön finden, besonders aber werden Zwitterwesen, welche den Uebergang von einer bestimmten Form zur andern bilden, und deren Gestalt vermischen, uns wohl auffallen, aber unschön erscheinen, wie das Schnabelthier, das ein Gemisch von Vogel und vierfüßigem Thiere ist. Auch dieß kann uns zunächst als bloße Gewohnheit vorkommen, indem wir einen festen Typus der Thiergattungen in der Vorstellung haben. Aber in dieser Gewohnheit ist zugleich die Ahnung nicht unthätig, daß die Bildung z. B. eines Vogels in nothwendiger Weise zusammengehört, und ihrem Wesen nach Formen, welche anderen Gattungen eigen sind, nicht aufnehmen kann ohne nicht Zwittergeschöpfe hervorzubringen. Solche Vermischungen erweisen sich deshalb als fremdartig und widersprechend. Weder die einseitige Beschränktheit der Organisation, welche mangelhaft und unbedeutend erscheint, und nur auf äußerliche begrenzte Bedürftigkeit hindeutet, noch solche Vermischungen und Uebergänge, die, obschon sie in sich nicht so einseitig sind, doch aber die Bestimmtheiten der Unterschiede nicht festzuhalten vermögen, gehören dem Gebiete der lebendigen Naturschönheit an.

β) In einem anderen Sinne sprechen wir ferner von der Schönheit der Natur, wenn wir keine organisch lebendige Gebilde vor uns haben; wie z. B. bei Anschauung einer Landschaft. Hier ist keine organische Gliedrung der Theile als durch den Begriff bestimmt, und zu seiner ideellen Einheit sich belebend vorhanden, sondern einerseits nur eine reiche Mannichfaltigkeit der Gegenstände, und äußerliche Verknüpfung verschiedener Gestaltungen, organischer oder unorganischer; Conture von Bergen, Windungen der Flüsse, Baumgruppen, Hütten, Häuser, Städte, Palläste, Wege, Schiffe, Himmel und Meer, Thäler und Klüfte; andrerseits tritt innerhalb dieser Verschiedenheit eine gefällige oder imponirende äußere Zusammenstimmung hervor, die uns interessirt.

γ) Eine eigenthümliche Beziehung endlich gewinnt die Naturschönheit durch das Erregen von Stimmungen des Gemüths, und durch Zusammenstimmen mit denselben. Solche Bezüglichkeit z. B. erhält die Stille einer Mondnacht, die Ruhe eines Thales, durch welches ein Bach sich hinschlängelt, die Erhabenheit des unermeßlichen aufgewühlten Meeres, die ruhige Größe des Sternenhimmels. Die Bedeutung gehört hier nicht mehr den Gegenständen als solchen an, sondern ist in der erweckten Gemüthsstimmung zu suchen. Ebenso nennen wir Thiere schön, wenn sie einen Seelenausdruck zeigen, der mit menschlichen Eigenschaften einen Zusammenklang hat, wie Muth, Stärke, List, Gutmüthigkeit u. s. f. Es ist dieß ein Ausdruck, der einerseits allerdings den Gegenständen eigen ist und eine Seite des Thierlebens darstellt, andrerseits aber in unserer Vorstellung und unserem eigenen Gemüthe liegt. —

c) Wie sehr nun aber auch das thierische Leben als Gipfel der Naturschönheit schon eine Beseelung ausdrückt, so ist doch jedes Thierleben durchaus beschränkt und an ganz bestimmte Qualitäten gebunden. Der Kreis seines Daseyns ist eng, und seine Interessen durch das Naturbedürfniß der Ernährung, des Geschlechtstriebes u. s. f. beherrscht. Sein Seelenleben als das Innre, das in der Gestalt Ausdruck gewinnt, ist arm, abstract und gehaltlos.

Ferner tritt dieß Innre nicht als Innres in die Erscheinung hinaus, das natürlich Lebendige offenbart seine Seele nicht an ihm selbst, denn das natürliche ist eben dieses, daß seine Seele nur innerlich bleibt, d. h. sich nicht selber als Ideelles äußert. Die Seele des Thiers nämlich ist, wie wir schon andeuteten, nicht für sich selbst diese ideelle Einheit; wäre sie für sich, so manifestirte sie sich auch in diesem Fürsichseyn für Andre. Erst das bewußte Ich ist das einfach Ideelle, welches als für sich selber ideell, von sich als dieser einfachen Einheit weiß, und sich deshalb eine Realität giebt, die keine nur äußerlich sinnliche und leibliche, sondern selbst ideeller Art ist. Hier erst hat die Realität die Form des Begriffes selbst, der Begriff tritt sich gegenüber, hat sich zu seiner Objectivität und ist in derselben für sich. Das thierische Leben dagegen ist nur an sich diese Einheit, in welcher die Realität als Leiblichkeit eine andere Form hat als die ideelle Einheit der Seele. Das bewußte Ich aber ist für sich selbst diese Einheit, deren Seiten die gleiche Idealität zu ihrem Elemente haben. Als diese bewußte Concretion manifestirt sich das Ich auch für Andre. Das Thier jedoch läßt durch seine Gestalt für die Anschauung eine Seele nur ahnen, denn es hat selber nur erst den trüben Schein einer Seele, als Hauch, Duft, der sich über das Ganze breitet, die Glieder zur Einheit bringt, und im ganzen Habitus den ersten Beginn eines besondern Charakters offenbar macht. Dieß ist der nächste Mangel des Naturschönen, auch seiner höchsten Gestaltung nach betrachtet, ein Mangel, der uns auf die Nothwendigkeit des Ideals als des Kunstschönen hinleiten wird. Ehe wir aber zum Ideal gelangen, fallen zwei Bestimmungen dazwischen, welche die nächsten Consequenzen jenes Mangels aller Naturschönheit sind.

Wir sagten, die Seele erscheine in der thierischen Gestalt nur getrübt als Zusammenhang des Organismus, als Einheitspunkt der Beseelung, der es an gehaltvoller Erfüllung fehlt. Nur eine unbestimmte und ganz beschränkte Seelenhaftigkeit kommt zum

Vorschein. Diese abstracte Erscheinung haben wir kurz für sich zu betrachten.

B. Die äußere Schönheit der abstracten Form als Regelmäßigkeit, Symmetrie, Gesetzmäßigkeit, Harmonie; und die Schönheit als abstracte Einheit des sinnlichen Stoffs.

Es ist eine äußere Realität vorhanden, die als äußere zwar bestimmt ist, deren Innres aber statt als Einheit der Seele zu concreter Innerlichkeit zu kommen, es nur zur Unbestimmtheit und Abstraction zu bringen vermag. Deshalb gewinnt diese Innerlichkeit nicht als für sich innerliche in ideeller Form und als ideeller Inhalt ihr gemäßes Daseyn, sondern erscheint als äußerlich bestimmende Einheit in dem äußerlich Realen. Die concrete Einheit des Innern würde darin bestehn, daß einerseits die Seelenhaftigkeit in sich und für sich selber inhaltsvoll wäre, und andrerseits die äußere Realität mit diesem ihrem Innern durchdränge und somit die reale Gestalt zur offenen Manifestation des Innern machte. Solch eine concrete Einheit aber hat die Schönheit auf dieser Stufe nicht erreicht, sondern hat sie als das Ideal noch vor sich. Die concrete Einheit kann deshalb jetzt in die Gestalt noch nicht eintreten, sondern nur erst analisirt, d. h. nach den unterschiedenen Seiten, welche die Einheit enthält, abgesondert und vereinzelt betrachtet werden. So fällt zunächst die gestaltende Form und die sinnliche äußere Realität als unterschieden auseinander, und wir erhalten zwei verschiedene Seiten, welche wir hier zu betrachten haben. In dieser Trennung nun aber einerseits und in ihrer Abstraction andrerseits ist die innere Einheit für die äußere Realität selbst eine äußerliche Einheit, und erscheint deshalb im Aeußeren selbst nicht als die schlechthin immanente Form des totalen innern Begriffs, sondern als äußerlich herrschende Idealität und Bestimmtheit.

Dieß sind die Gesichtspunkte, deren nähere Ausführung uns jetzt beschäftigen wird.

Das Erste, was wir in dieser Beziehung zu berühren haben, ist:

1. Die Schönheit der abstracten Form.

Die Form des Naturschönen als abstracte ist einerseits bestimmte und dadurch beschränkte Form, andrerseits enthält sie eine Einheit und abstracte Beziehung auf sich. Näher aber regelt sie das äußerlich Mannichfaltige nach dieser ihrer Bestimmtheit und Einheit, welche aber nicht immanente Innerlichkeit und beseelende Gestalt wird, sondern äußere Bestimmtheit und Einheit an dem Aeußerlichen bleibt. — Diese Art der Form ist das, was man Regelmäßigkeit, Symmetrie, ferner Gesetzmäßigkeit und endlich Harmonie nennt.

a) Die Regelmäßigkeit.

α) Die Regelmäßigkeit als solche ist überhaupt Gleichheit am Aeußerlichen, und näher die gleiche Wiederholung ein und derselben bestimmten Gestalt, welche die bestimmende Einheit für die Form der Gegenstände abgiebt. Ihrer ersten Abstraction wegen ist eine solche Einheit am weitesten von der vernünftigen Totalität des concreten Begriffs entfernt, wodurch ihre Schönheit eine Schönheit abstracter Verständigkeit wird; denn der Verstand hat zu seinem Princip die abstracte nicht in sich selbst bestimmte Gleichheit und Identität. So ist unter den Linien z. B. die gerade Linie die regelmäßigste, weil sie nur die eine abstract stets gleich bleibende Richtung hat. Ebenso ist der Kubus ein durchaus regelmäßiger Körper. Auf allen Seiten hat er gleich große Flächen, gleiche Linien und Winkel, welche als rechte der Verändrung ihrer Größe nicht wie stumpfe oder spitze Winkel fähig sind.

β) Mit der Regelmäßigkeit hängt die Symmetrie zusammen. Bei jener äußersten Abstraction nämlich der Gleichheit in der Bestimmtheit bleibt die Form nicht stehen. Der Gleichheit

gesellt sich Ungleiches hinzu, und in die leere Identität tritt der Unterschied unterbrechend ein. Dadurch kommt die Symmetrie hervor. Sie besteht darin, daß nicht eine abstract gleiche Form nur sich selber wiederholt, sondern mit einer andern Form derselben Art, die für sich betrachtet ebenfalls eine bestimmte sich selbst gleiche, gegen die erste gehalten aber derselben ungleich ist, in Verbindung gebracht wird. Durch diese Verbindung nun muß eine neue schon weiter bestimmte und in sich mannichfaltigere Gleichheit und Einheit zu Stande kommen. Wenn z. B. auf der einen Seite eines Hauses drei Fenster von gleicher Größe in gleicher Entfernung von einander abstehen, dann drei oder vier in Verhältniß zu den ersten höhere in weiteren oder näheren Abständen folgen, endlich aber wiederum drei, in Größe und Entfernung den drei ersten gleich, hinzukommen, so haben wir den Anblick einer symmetrischen Anordnung. Die bloße Gleichförmigkeit und Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit macht deshalb noch keine Symmetrie aus; zu dieser gehört auch der Unterschied in Größe, Stellung, Gestalt, Farbe, Tönen und sonstigen Bestimmungen, die dann aber wieder in gleichförmiger Weise müssen zusammengebracht werden. Erst die gleichmäßige Verbindung solcher gegeneinander ungleichen Bestimmtheit giebt Symmetrie.

Beide Formen nun, die Regelmäßigkeit und die Symmetrie als bloß äußerliche Einheit und Ordnung fallen vornehmlich in die Größebestimmtheit. Denn die als äußerlich gesetzte nicht schlechthin immanente Bestimmtheit ist überhaupt die quantitative, wogegen die Qualität eine bestimmte Sache zu dem macht was sie ist, so daß sie mit der Aendrung ihrer qualitativen Bestimmtheit eine ganz andere Sache wird. Die Größe aber und deren Aendrung als bloße Größe ist eine für das Qualitative gleichgültige Bestimmtheit, wenn sie sich nicht als Maaß geltend macht. Das Maaß nämlich ist die Quantität, insofern sie selbst wieder qualitativ bestimmend wird, so daß die bestimmte Qualität an eine quantitative Bestimmtheit gebunden ist. Regelmäßigkeit und

Symmetrie beschränken sich hauptsächlich auf Größebestimmtheiten und deren Gleichförmigkeit und Ordnung im Ungleichen.

Fragen wir weiter, wo dieses Ordnen der Größen seine rechte Stellung erhalten wird, so finden wir sowohl Gestaltungen der organischen als auch der unorganischen Natur regelmäßig und symmetrisch in ihrer Größe und Form. Unser eigener Organismus z. B. ist theilweise wenigstens regelmäßig und symmetrisch. Wir haben zwei Augen, zwei Arme, zwei Beine, gleiche Hüftknochen, Schulterblätter u. s. f. Von anderen Theilen wissen wir wiederum, daß sie unregelmäßig sind, wie das Herz, die Lunge, die Leber, die Gedärme u. s. f. Die Frage ist hier: worin liegt dieser Unterschied. Die Seite, an welcher die Regelmäßigkeit der Größe, Gestalt, Stellung u. s. w. sich kund giebt, ist gleichfalls die Seite der Aeußerlichkeit als solcher im Organismus. Die regelmäßige und symmetrische Bestimmtheit tritt nämlich dem Begriff der Sache nach da hervor, wo das Objective seiner Bestimmung gemäß das sich selbst Aeußerliche ist, und keine subjective Beseelung zeigt. Die Realität, die in dieser Aeußerlichkeit stehen bleibt, fällt jener abstracten äußerlichen Einheit anheim. In der beseelten Lebendigkeit dagegen und höher hinauf in der freien Geistigkeit tritt die bloße Regelmäßigkeit gegen die lebendige subjective Einheit zurück. Nun ist zwar die Natur überhaupt dem Geiste gegenüber das sich selbst äußerliche Daseyn, doch waltet auch in ihr die Regelmäßigkeit nur da vor, wo die Aeußerlichkeit als solche das Vorherrschende bleibt.

αα) Näher, wenn wir die Hauptstufen kurz durchgehen, haben Mineralien, Krystalle, z. B. als unbeseelte Gebilde, die Regelmäßigkeit und Symmetrie zu ihrer Grundform. Ihre Gestalt, wie schon bemerkt ward, ist ihnen zwar immanent und nicht bloß durch äußerliche Einwirkung bestimmt; die ihrer Natur nach ihnen zukommende Form arbeitet in heimlicher Thätigkeit das innre und äußere Gefüge aus. Doch diese Thätigkeit ist noch nicht die totale des concreten idealisirenden Begriffs, der das Bestehen der

selbstständigen Theile als negatives setzt und dadurch wie im thierischen Leben beseelt. Sondern die Einheit und Bestimmtheit der Form bleibt in abstract verständiger Einseitigkeit, und bringt es deshalb, als Einheit an dem sich selber Aeußerlichen, zu bloßer Regelmäßigkeit und Symmetrie, zu Formen, in welchen nur Abstractionen als das Bestimmende thätig sind.

ββ) Die Pflanze weiterhin steht schon höher als der Krystall. Sie entwickelt sich schon zu dem Beginn einer Gliedrung, und verzehrt in steter thätiger Ernährung das Materielle. Aber auch die Pflanze hat noch nicht eigentlich beseelte Lebendigkeit, denn obschon organisch gegliedert, ist ihre Thätigkeit dennoch stets in's Aeußerliche herausgerissen. Sie wurzelt ohne selbstständige Bewegung und Ortsveränderung fest, sie wächst fortwährend, und ihre ununterbrochene Assimilation und Ernährung ist kein ruhiges Erhalten eines in sich abgeschlossenen Organismus, sondern ein stetes neues Hervorbringen ihrer nach Außen hin. Das Thier wächst zwar auch, doch es bleibt auf einem bestimmten Punkte der Größe stehn, und reproducirt sich als Selbsterhaltung ein und desselben Individuum. Die Pflanze aber wächst ohne Aufhören; nur mit ihrem Absterben stellt sich das Vermehren ihrer Zweige, Blätter u. s. f. ein. Und was sie in diesem Wachsen hervorbringt, ist immer ein neues Exemplar desselben ganzen Organismus. Denn jeder Zweig ist eine neue Pflanze, und nicht etwa wie im thierischen Organismus nur ein vereinzeltes Glied. Bei dieser dauernden Vermehrung ihrer selbst zu vielen Pflanzenindividuen fehlt der Pflanze die beseelte Subjectivität und deren ideelle Einheit der Empfindung. Ueberhaupt ist sie ihrer ganzen Existenz und ihrem Lebensprocesse nach, wie sehr sie auch nach Innen verdaut, die Nahrung sich thätig assimilirt und sich aus sich durch ihren freiwerdenden im Materiellen thätigen Begriff bestimmt, dennoch stets in der Aeußerlichkeit ohne subjective Selbstständigkeit und Einheit befangen, und ihre Selbsterhaltung entäußert sich fortwährend. Dieser Charakter des steten sich über sich Hinaus-

treibens in's Aeußere macht nun auch die Regelmäßigkeit und Symmetrie als Einheit im Sichselberäußerlichen zu einem Hauptmoment für die Pflanzengebilde. Zwar herrscht hier die Regelmäßigkeit nicht mehr so streng als im Mineralreiche, und gestaltet sich nicht mehr in so abstracten Linien und Winkeln, bleibt aber dennoch überwiegend. Der Stamm größtentheils steigt geradlinigt auf, die Ringe höherer Pflanzen sind kreisförmig, die Blätter nähern sich krystallinischen Formen, und die Blüthen in Zahl der Blätter, Stellung, Gestalt tragen, dem Grundtypus nach, das Gepräge regelmäßiger und symmetrischer Bestimmtheit.

$\gamma\gamma$) Beim animalisch lebendigen Organismus endlich tritt der wesentliche Unterschied einer gedoppelten Gestaltungsweise der Glieder ein. Denn im thierischen Körper, auf höheren Stufen vornehmlich, ist der Organismus einmal innerer und in sich beschlossener sich auf sich beziehender Organismus, der als Kugel gleichsam in sich zurückgeht, das andremal ist er äußerer Organismus, als äußerlicher Proceß und als Proceß gegen die Aeußerlichkeit. Die edleren Eingeweide sind die innern, Leber, Herz, Lunge u. s. f., an welche das Leben als solches gebunden ist. Sie sind nicht nach bloßen Typen der Regelmäßigkeit bestimmt. In den Gliedern dagegen, welche in steten Bezug auf die Außenwelt stehn, herrscht auch im thierischen Organismus eine symmetrische Anordnung. Hierher gehören die Glieder und Organe sowohl des theoretischen als des praktischen Processes nach Außen. Den rein theoretischen Proceß verrichten die Sinneswerkzeuge des Gesichts und Gehörs; was wir sehen, was wir hören, lassen wir wie es ist. Die Organe des Geruchs und Geschmacks dagegen gehören schon dem Beginne des praktischen Verhältnisses an. Denn zu riechen ist nur dasjenige, was schon im Sichverzehren begriffen ist, und schmecken können wir nur, indem wir zerstören. Nun haben wir zwar nur eine Nase, aber sie ist zweigetheilt und durchaus in ihren Hälften regelmäßig gebildet. Aehnlich ist es mit den Lippen, Zähnen u. s. f. Durchaus regelmäßig aber in ihrer Stel-

lung, Gestalt u. s. f. sind Augen und Ohren, und die Glieder für die Ortsveränderung und die Bemächtigung und praktische Veränderung der äußeren Objecte, Beine und Arme.

Auch im Organischen also hat die Regelmäßigkeit ihr begriffsgemäßes Recht, aber nur bei den Gliedern, welche die Werkzeuge für den unmittelbaren Bezug auf die Außenwelt abgeben, und nicht den Bezug des Organismus auf sich selbst als in sich zurückkehrende Subjectivität des Lebens bethätigen.

Dieß wären die Hauptbestimmungen der regelmäßigen und symmetrischen Formen und ihrer gestaltenden Herrschaft in den Naturerscheinungen.

Näher nun aber von dieser abstracteren Form ist

b) die Gesetzmäßigkeit

zu unterscheiden, insofern sie schon auf einer höheren Stufe steht, und den Uebergang zu der Freiheit des Lebendigen, sowohl des natürlichen als auch des geistigen, ausmacht. Für sich jedoch betrachtet ist die Gesetzmäßigkeit zwar noch nicht die subjective totale Einheit und Freiheit selber, doch ist sie bereits eine Totalität wesentlicher Unterschiede, welche nicht nur als Unterschiede und Gegensätze sich hervorkehren, sondern in ihrer Totalität Einheit und Zusammenhang zeigen. Solche gesetzmäßige Einheit und ihre Herrschaft, obschon sie noch im Quantitativen sich geltend macht, ist nicht mehr auf an sich selbst äußerliche und nur zählbare Unterschiede der bloßen Größe zurückzuführen, sondern läßt schon ein qualitatives Verhalten der unterschiedenen Seiten eintreten. Dadurch zeigt sich in ihrem Verhältniß weder die abstracte Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit, noch eine gleichmäßige Abwechslung von Gleichem und Ungleichem, sondern das Zusammentreten wesentlich verschiedener Seiten. Sehen wir nun diese Unterschiede in ihrer Vollständigkeit beisammen, so sind wir befriedigt. In dieser Befriedigung liegt das Vernünftige, daß sich der Sinn nur durch die Totalität, und zwar durch die dem Wesen der Sache nach erforderliche Totalität von Unterschieden

genug thun läßt. Doch bleibt der Zusammenhang wiederum nur als geheimes Band, das für die Anschauung eine Sache theils der Gewohnheit, theils der tieferen Ahnung ist.

Was den bestimmteren Uebergang der Regelmäßigkeit zur Gesetzmäßigkeit anbetrifft, so läßt er sich leicht durch einige Beispiele klar machen. Parallellinien z. B. von gleicher Größe sind abstract regelmäßig. Ein weiterer Schritt dagegen ist schon die bloße Gleichheit der Verhältnisse bei ungleicher Größe, wie z. B. bei ähnlichen Dreiecken. Die Neigung der Winkel, das Verhältniß der Linien ist dasselbe; die Quanta aber haben Verschiedenheit. — Der Kreis hat gleichfalls nicht die Regelmäßigkeit der geraden Linie aber steht ebenfalls noch unter der Bestimmung abstracter Gleichheit, denn alle Radien haben dieselbe Länge. Der Kreis ist deshalb eine noch wenig interessante krumme Linie. Dagegen zeigen Ellipse und Parabel schon weniger Regelmäßigkeit und sind nur aus ihrem Gesetz zu erkennen. So sind z. B. die radii vectores der Ellipse ungleich aber gesetzmäßig, ebenso die große und kleine Axe von wesentlichem Unterschiede und die Brennpunkte fallen nicht in das Centrum wie beim Kreise. Hier zeigen sich also schon qualitative im Gesetz dieser Linie begründete Unterschiede, deren Zusammenhang das Gesetz ausmacht. Theilen wir aber die Ellipse nach der großen und kleinen Axe, so erhalten wir dennoch vier gleiche Stücke; im Ganzen herrscht also auch hier noch die Gleichheit vor. — Von höherer Freiheit bei innerer Gesetzmäßigkeit ist die Eilinie. Sie ist gesetzmäßig und doch hat man von ihr mathematisch das Gesetz nicht auffinden und berechnen können. Sie ist keine Ellipse, sondern oben anders gekrümmt als unten. Doch auch diese freiere Linie der Natur, wenn wir sie nach der größten Axe theilen, giebt noch zwei gleiche Hälften.

Das letzte Aufheben des nur Regelmäßigen bei der Gesetzmäßigkeit findet sich in Linien, welche, gleichsam Eilinien, dennoch ihrer großen Axe nach zerschnitten, ungleiche Hälften liefern, indem sich die eine Seite auf der anderen nicht wiederholt, sondern

anders schwingt. Von dieser Art ist die sogenannte Wellenlinie, wie sie Hogarth als Linie der Schönheit bezeichnet hat. So sind z. B. die Linien des Arms auf der einen Seite anders als auf der andern geschwungen. Hier ist Gesetzmäßigkeit ohne bloße Regelmäßigkeit. Solche Art der Gesetzmäßigkeit bestimmt die Formen der höheren lebendigen Organismen in großer Mannichfaltigkeit.

Die Gesetzmäßigkeit nun ist das Substantielle, welches die Unterschiede und ihre Einheit feststellt, aber einerseits selber abstract nur herrscht, und die Individualität in keiner Weise zu freier Regung kommen läßt, andrerseits selbst noch die höhere Freiheit der Subjectivität entbehrt, und deren Beseelung und Idealität deshalb noch nicht vermag zur Erscheinung zu bringen.

Höher daher als die bloße Gesetzmäßigkeit steht auf dieser Stufe

c) die Harmonie.

Die Harmonie nämlich ist ein Verhalten qualitativer Unterschiede, und zwar einer Totalität solcher Unterschiede, wie sie im Wesen der Sache selbst ihren Grund findet. Dieß Verhalten tritt aus der Gesetzmäßigkeit, insofern sie die Seite des Regelmäßigen an sich hat, heraus, und geht über die Gleichheit und Wiederholung hinweg. Zugleich aber machen sich die qualitativ Verschiedenen nicht nur als Unterschiede und deren Gegensatz und Widerspruch geltend, sondern als zusammenstimmende Einheit, welche alle ihr zugehörige Momente zwar herausgestellt hat, sie jedoch als ein in sich einiges Ganzes enthält. Dieß ihr Zusammenstimmen ist die Harmonie. Sie besteht einerseits in der Totalität wesentlicher Seiten, so wie andrerseits in der aufgelösten bloßen Entgegensetzung derselben, wodurch sich ihr Zueinandergehören und ihr innerer Zusammenhang als ihre Einheit kund giebt. In diesem Sinne spricht man von Harmonie der Gestalt, der Farben, der Töne u. s. f. So sind z. B. Blau, Gelb, Grün und Roth die im Wesen der Farbe selbst liegenden nothwendigen Farbenunterschiede. In ihnen haben wir nicht nur Ungleiche wie in

der Symmetrie, die zu äußerlicher Einheit sich regelmäßig zusammenstellen, sondern directe Gegensätze, wie Gelb und Blau, und deren Neutralisation und concrete Identität. Die Schönheit ihrer Harmonie liegt nun im Vermeiden ihres grellen Unterschiedes und Gegensatzes, der als solcher zu verlöschen ist, so daß sich in den Unterschiedenen selbst ihre Uebereinstimmung zeigt. Denn sie gehören zu einander, weil die Farbe nicht einseitig, sondern wesentliche Totalität ist. Die Fordrung solcher Totalität kann so weit gehen, daß, wie Göthe sagt, das Auge, wenn es auch nur eine Farbe als Object vor sich hat, subjectiv dennoch ebenso sehr die andre sieht. Unter den Tönen sind z. B. die Tonica, Mediante und Dominante solche wesentliche Tonunterschiede, die zu einem Ganzen vereinigt in ihrem Unterschiede zusammenstimmen. Aehnlich verhält es sich mit der Harmonie der Gestalt, ihrer Stellung, Ruhe, Bewegung u. s. f. Kein Unterschied darf hier für sich einseitig hervortreten, weil dadurch die Uebereinstimmung gestört wird.

Aber auch die Harmonie als solche ist noch nicht die freie ideelle Subjectivität und Seele. In dieser ist die Einheit kein bloßes Zueinandergehören und Zusammenstimmen, sondern ein Negativsetzen der Unterschiede, wodurch erst ihre ideelle Einheit zu Stande kommt. Zu solcher Idealität bringt es die Harmonie nicht, Wie z. B. alles Melodische, obschon es die Harmonie zur Grundlage behält, eine höhere freiere Subjectivität in sich hat, und dieselbe ausdrückt. Die bloße Harmonie läßt überhaupt weder die subjective Beseelung als solche noch die Geistigkeit erscheinen, obschon sie von Seiten der abstracten Form her die höchste Stufe ist, und schon der freien Subjectivität zugeht.

Dieß wäre die erste Bestimmung der abstracten Einheit, als die Arten der abstracten Form.

2. Die Schönheit als abstracte Einheit des sinnlichen Stoffs.

Die zweite Seite der abstracten Einheit betrifft nicht mehr

die Form und Gestalt, sondern das Materielle, Sinnliche als solches. Hier tritt die Einheit als das ganz in sich unterschiedslose Zusammenstimmen des bestimmten sinnlichen Stoffes auf. Dieß ist die einzige Einheit, deren das Materielle für sich als sinnlicher Stoff genommen, empfänglich ist. In dieser Beziehung wird die abstracte Reinheit des Stoffs in Gestalt, Farbe, Ton u. s. f. auf dieser Stufe das Wesentliche. Reingezogene Linien, die unterschiedslos fortlaufen, nicht hier oder dorthin ausweichen, glatte Flächen und dergleichen befriedigen durch ihre feste Bestimmtheit und deren gleichförmige Einheit mit sich. Die Reinheit des Himmels, die Klarheit der Luft, ein spiegelheller See, die Meeresglätte erfreun uns von dieser Seite her. Eben dasselbe ist es mit der Reinheit der Töne. Der reine Klang der Stimme hat schon als bloßer reiner Ton dieß unendlich Gefällige und Ansprechende, während eine unreine Stimme das Organ mitklingen läßt und nicht den Klang in seiner Beziehung auf sich selbst giebt, und ein unreiner Ton von seiner Bestimmtheit abweicht. In ähnlicher Art hat auch die Sprache reine Töne wie die Vocale a, e, i, o, u, und gemischte wie ä, ü, ö. Volksdialecte besonders haben unreine Klänge, Mitteltöne wie oa. Zur Reinheit der Töne gehört dann ferner, daß die Vocale auch von solchen Consonanten umgeben seyen, welche die Reinheit der Vocalklänge nicht dämpfen, wie die nordischen Sprachen häufig durch ihre Consonanten sich den Ton der Vocale verkümmern, während das Italienische diese Reinheit erhält und deshalb so sangbar ist. — Von gleicher Wirkung sind die reinen in sich einfachen ungemischten Farben, ein reines Roth z. B. oder ein reines Blau, das selten ist, da es gewöhnlich ins Röthliche oder Gelbliche und Grün hinüberspielt. Violet kann zwar auch rein seyn, aber nur äußerlich d. h. nicht beschmutzt, denn es ist nicht in sich selbst einfach und gehört nicht zu den durch das Wesen der Farbe bestimmten Farbenunterschieden. Diese Cardinalfarben sind es, welche der Sinn in ihrer Reinheit leicht erkennt, obschon sie zusammengestellt schwerer sind in Harmonie zu

bringen, weil ihr Unterschied greller hervorsticht. Die gedämpften vielfach gemischten Farben sind weniger angenehm, wenn sie auch leichter zusammenstimmen, indem ihnen die Energie der Entgegensetzung fehlt. Das Grün ist zwar auch eine aus Gelb und Blau gemischte Farbe, aber es ist eine einfache Neutralisation dieser Gegensätze, und in seiner ächten Reinheit als dieses Auslöschen der Entgegensetzung gerade wohlthuender und weniger angreifend als das Blau und Gelb in ihrem festen Unterschiede.

Dieß wäre das Wichtigste sowohl in Beziehung auf die abstracte Einheit der Form, als auch in Betreff der Einfachheit und Reinheit des sinnlichen Stoffs. Beide Arten nun aber sind durch ihre Abstraction unlebendig und keine wahrhaft wirkliche Einheit. Denn zu dieser gehört ideelle Subjectivität, welche dem Naturschönen überhaupt der vollständigen Erscheinung nach abgeht. Dieser wesentliche Mangel nun führt uns auf die Nothwendigkeit des Ideals, das in der Natur nicht zu finden ist, und gegen welches gehalten die Naturschönheit als untergeordnet erscheint.

C. Mangelhaftigkeit des Naturschönen.

Unser eigentlicher Gegenstand ist die Kunstschönheit als die der Idee des Schönen allein gemäße Realität. Bisher galt das Naturschöne als die erste Existenz des Schönen, und es fragt sich deshalb jetzt, worin denn das Naturschöne vom Kunstschönen sich unterscheide.

Man kann abstract sagen, das Ideal sey das in sich vollkommene Schöne, und die Natur dagegen das unvollkommene. Mit solchen leeren Praedicaten jedoch ist nichts gethan, denn es handelt sich gerade um eine bestimmte Angabe dessen, was diese Vollkommenheit des Kunstschönen und die Unvollkommenheit des nur Natürlichen ausmacht. Wir müssen deshalb unsere Frage so stellen: warum ist die Natur nothwendig unvollkommen in ihrer Schönheit, und woran tritt diese Unvollkommenheit heraus. Erst

dann wird sich uns die Nothwendigkeit und das Wesen des Ideals näher ergeben.

Indem wir bisher bis zur thierischen Lebendigkeit emporgestiegen sind, und gesehn haben, wie die Schönheit hier sich kann darthun, so ist das Nächste, was vorliegt, daß wir dieß Moment der Subjectivität und Individualität am Lebendigen bestimmter ins Auge fassen.

Wir sprachen vom Schönen als Idee in gleichem Sinne als man von dem Guten und Wahren als Idee spricht, in dem Sinne nämlich, daß die Idee das schlechthin Substantielle und Allgemeine, die absolute — nicht etwa sinnliche — Materie, der Bestand der Welt sey. Bestimmter gefaßt ist aber, wie wir bereits sahen, die Idee nicht nur Substanz und Allgemeinheit, sondern gerade die Einheit des Begriffs und seiner Realität, der innerhalb seiner Objectivität als Begriff hergestellte Begriff. Plato war es, welcher, wie schon in der Einleitung berührt ist, die Idee als das allein Wahre und Allgemeine hervorhob, und zwar als das in sich concret Allgemeine. Die platonische Idee jedoch ist selber noch nicht das wahrhaft Concrete, denn in ihrem Begriffe und ihrer Allgemeinheit aufgefaßt, gilt sie schon für das Wahrhaftige. In dieser Allgemeinheit genommen ist sie jedoch noch nicht verwirklicht und das in ihrer Wirklichkeit für sich selbst Wahre. Sie bleibt beim bloßen Ansich stehn. Wie aber der Begriff nicht ohne seine Objectivität wahrhaft Begriff ist, so ist auch die Idee nicht ohne ihre Wirklichkeit und außerhalb derselben wahrhaft Idee. Die Idee muß deshalb zur Wirklichkeit fortgehn, und erhält dieselbe nur erst durch die an sich selbst begriffsgemäße wirkliche Subjectivität, und deren ideelles Fürsichseyn. So ist die Gattung z. B. nur erst als freies concretes Individuum wirklich; das Leben existirt nur als einzelnes Lebendiges, das Gute wird von den einzelnen Menschen verwirklicht und alle Wahrheit ist nur als wissendes Bewußtseyn, als für sich seyender Geist. Denn nur die con-

crete Einzelheit ist wahrhaft und wirklich, die abstracte Allgemeinheit und Besonderheit nicht. Dieses Fürsichseyn, diese Subjectivität ist der Punkt, den wir deshalb wesentlich festzuhalten haben. Die Subjectivität nun aber liegt in der negativen Einheit, durch welche sich die Unterschiede in ihrem realen Bestehn zugleich als ideell gesetzt erweisen. Die Einheit der Idee und ihrer Wirklichkeit deshalb ist die negative Einheit der Idee als solcher und ihrer Realität, als Setzen und Aufheben des Unterschiedes beider Seiten. Nur in dieser Thätigkeit ist sie affirmativ fürsichseyende, sich auf sich beziehende unendliche Einheit und Subjectivität. Wir haben daher auch die Idee des Schönen in ihrem wirklichen Daseyn wesentlich als concrete Subjectivität, und somit als Einzelnheit aufzufassen, indem sie nur als wirklich Idee ist, und ihre Wirklichkeit in der concreten Einzelnheit hat.

Hier ist nun sogleich eine gedoppelte Form der Einzelnheit zu unterscheiden, die unmittelbare natürliche und die geistige. In beiden Formen giebt die Idee sich Daseyn, und so ist in beiden der substantielle Inhalt, die Idee, und in unserem Gebiet die Idee als Schönheit dasselbe. In dieser Beziehung steht zu behaupten, das Schöne der Natur habe mit dem Ideal den gleichen Inhalt. Auf der entgegengesetzten Seite aber bringt die angegebene Zwiefachheit der Form, in welcher die Idee Wirklichkeit erlangt, der Unterschied der natürlichen und geistigen Einzelnheit, in den Inhalt selbst, der in der einen oder andern Form erscheint, einen wesentlichen Unterschied herein. Denn es fragt sich, welche Form die der Idee wahrhaft entsprechende ist, und nur in der ihr wahrhaft gemäßen Form explicirt die Idee die ganze wahrhafte Totalität ihres Inhalts.

Dieß ist der nähere Punkt, den wir jetzt zu betrachten haben, insofern in diesen Formunterschied der Einzelnheit auch der Unterschied des Naturschönen und des Ideals fällt.

Was zunächst die unmittelbare Einzelnheit angeht, so gehört sie sowohl dem Natürlichen als solchen als auch dem Geiste

an, da der Geist erstens seine äußere Existenz im Körper hat und zweitens auch in geistigen Beziehungen zunächst nur eine Existenz in der unmittelbaren Wirklichkeit gewinnt. Wir können deshalb die unmittelbare Einzelnheit hier in dreifacher Rücksicht betrachten.

1. a) Wir sahen bereits, der thierische Organismus erhalte sein Fürsichseyn nur durch steten Proceß in sich selbst und gegen eine ihm unorganische Natur, welche er verzehrt, verdaut, sich assimilirt, das Aeußere in Innres verwandelt, und dadurch erst sein Insichseyn wirklich macht. Zugleich fanden wir, daß dieser stete Proceß des Lebens ein System von Thätigkeiten sey, welches sich zu einem System von Organen verwirklicht, in denen jene Thätigkeiten vor sich gehen. Dieß in sich beschlossene System hat zu seinem einzigen Zwecke die Selbsterhaltung des Lebendigen durch diesen Proceß, und das thierische Leben besteht deshalb nur in einem Leben der Begierde, deren Verlauf und Befriedigung sich an dem erwähnten Systeme der Organe realisirt. Das Lebendige in dieser Weise ist nach der Zweckmäßigkeit gegliedert; alle Glieder dienen nur als Mittel für den einen Zweck der Selbsterhaltung. Das Leben ist ihnen immanent; sie sind an das Leben, das Leben an sie gebunden. Das Resultat nun jenes Processes ist das Thier als Sichempfindendes, Beseeltes, wodurch es den Selbstgenuß seiner als Einzelnen erhält. Vergleichen wir in dieser Beziehung das Thier mit der Pflanze, so ist schon angedeutet, daß der Pflanze eben das Selbstgefühl und die Seelenhaftigkeit abgeht, indem sie nur immer neue Individuen an sich selber producirt, ohne sie zu dem negativen Punkt zu concentriren, welcher das einzelne Selbst ausmacht. Was wir nun aber vom thierischen Organismus in seiner Lebendigkeit vor uns sehn, ist nicht dieser Einheitspunkt des Lebens, sondern nur die Mannichfaltigkeit der Organe; das Lebendige hat noch die Unfreiheit, sich nicht als einzelnes punktuelles Subject gegen das Ausgelassenseyn in die äußere Realität seiner Glieder zur Erscheinung bringen zu kön-

nen. Der eigentliche Sitz der Thätigkeiten des organischen Lebens bleibt uns verhüllt, wir sehen nur die äußeren Umrisse der Gestalt, und diese ist wieder durchweg mit Federn, Schuppen, Haaren, Pelz, Stacheln, Schaalen überzogen. Dergleichen Bedeckung gehört freilich dem Animalischen an, doch als animalische Productionen in Form des Vegetabilischen. Hierin liegt sogleich ein Hauptmangel der Schönheit im thierisch Lebendigen. Was uns vom Organismus sichtbar wird, ist nicht die Seele, was sich nach Außen kehrt und allenthalben erscheint, ist nicht das innre Leben, sondern es sind Formationen einer niedrigeren Stufe als die eigentliche Lebendigkeit. Das Thier ist nur in sich lebendig; d. h. das Insichseyn wird nicht in der Form der Innerlichkeit selber real, und deshalb ist diese Lebendigkeit nicht überall zu erblicken. Weil das Innre ein nur Innres bleibt, erscheint auch das Aeußere nur als ein Aeußeres und nicht an jedem Theil von der Seele völlig durchdrungen.

b. Der menschliche Körper dagegen steht in dieser Beziehung auf einer höheren Stufe, indem sich an ihm durchgehens vergegenwärtigt, daß der Mensch ein beseeltes empfindendes Eins ist. Die Haut ist nicht mit pflanzenhaft unlebendigen Hüllen verdeckt, das Pulsiren des Blutes scheint an der ganzen Oberfläche, das klopfende Herz der Lebendigkeit ist gleichsam allgegenwärtig, und tritt auch in die äußere Erscheinung als eigenthümliche Belebtheit, als turgor vitae als dieses schwellende Leben hinaus. Ebenso erweist sich die Haut als durchweg empfindlich und zeigt die morbidèzza, die Fleisch- und Nervenfarbe des Teints, dieß Kreuz für die Künstler. Wie sehr nun aber auch der menschliche Körper im Unterschiede des Thierischen seine Lebendigkeit nach Außen hin erscheinen läßt, so drückt sich an dieser Oberfläche dennoch ebenso sehr die Bedürftigkeit der Natur in der Vereinzlung der Haut, in den Einschnitten, Runzeln, Poren, Härchen, Aederchen u. s. w. aus. Die Haut selbst, welche das innre Leben durch sich hindurchscheinen läßt, ist eine Bedeckung für die Selbsterhal-

tung nach Außen, ein nur zweckmäßiges Mittel im Dienste natürlicher Bedürftigkeit. Der ungeheure Vorzug jedoch, welcher die Erscheinung des menschlichen Körpers auszeichnet, besteht in der Empfindlichkeit, die, wenn auch nicht durchweg wirkliches Empfinden, doch wenigstens die Möglichkeit desselben überhaupt darthut. Zugleich aber tritt auch hier wieder der Mangel ein, daß dieß Empfinden sich nicht als innerlich in sich concentrirtes zur Gegenwart in allen Gliedern herausarbeitet, sondern daß im Körper selbst ein Theil der Organe und deren Gestalt nur animalischen Functionen gewidmet ist, während ein anderer näher den Ausdruck des Seelenlebens, der Empfindungen und Leidenschaften in sich aufnimmt. Von dieser Seite scheint die Seele mit ihrem innern Leben auch nicht durch die ganze Realität der leiblichen Gestalt hindurch.

c) Derselbe Mangel thut sich gleichfalls höher hinauf in der geistigen Welt und deren Organismen kund, wenn wir sie in ihrer unmittelbaren Lebendigkeit betrachten. Je größer und reicher ihre Gebilde sind, desto mehr bedarf der eine Zweck, der dieß Ganze belebt und dessen innere Seele ausmacht, mithandelnder Mittel. In der unmittelbaren Wirklichkeit nun erweisen sich diese allerdings als zweckmäßige Organe, und was geschieht und hervorgebracht wird kommt nur durch Vermittlung des Willens zu Stande; jeder Punkt in solchem Organismus, wie ein Staat, eine Familie, d.h. jedes einzelne Individuum will, und zeigt sich auch wohl im Zusammenhange mit den übrigen Gliedern desselben Organismus, aber die eine innere Seele dieses Zusammenhangs, die Freiheit und Vernunft des einen Zwecks tritt nicht als diese eine freie und totale innere Beseelung in die Realität hinaus, und macht sich nicht an jedem Theile offenbar.

Dasselbe findet bei besonderen Handlungen und Begebenheiten statt, die in ähnlicher Weise in sich ein organisches Ganze sind. Das Innre, dem sie entspringen, steigt nicht überall bis an die Oberfläche und Außengestalt ihrer unmittelbaren Verwirklichung

heraus. Was erscheint ist nur eine reale Totalität, deren innerlichst zusammengefaßte Belebung aber als innre zurückbleibt.

Das einzelne Individuum endlich giebt uns in dieser Rücksicht denselben Anblick. Das geistige Individuum ist eine Totalität in sich, zusammengehalten durch einen geistigen Mittelpunkt. In seiner unmittelbaren Wirklichkeit erscheint es in Leben, Thun, Lassen, Wünschen und Treiben nur fragmentarisch, und doch ist sein Charakter nur aus der ganzen Reihe seiner Handlungen, seines Leidens zu erkennen. In dieser Reihe, welche seine Realität ausmacht, ist der concentrirte Einheitspunkt nicht als zusammenfassendes Centrum sichtbar und erfaßbar.

2. Der nächste wichtige Punkt, der sich hieraus ergiebt, ist folgender. Mit der Unmittelbarkeit des Einzelnen tritt die Idee in das wirkliche Daseyn ein. Durch dieselbe Unmittelbarkeit nun aber wird sie zugleich in die Verwicklung mit der Außenwelt verflochten, in die Bedingtheit äußerer Umstände wie in die Relativität von Zwecken und Mitteln, überhaupt in die ganze Endlichkeit der Erscheinung hineingerissen. Denn die unmittelbare Einzelnheit ist zunächst ein in sich abgerundetes Eins, sodann aber schließt es sich aus dem gleichen Grunde negativ gegen Andres ab, und wird seiner unmittelbaren Vereinzlung wegen, in welcher es nur eine bedingte Existenz hat, von der Macht der nicht in ihm selber wirklichen Totalität zum Bezug auf Andres, und zur mannichfaltigsten Abhängigkeit von Anderem gezwungen. Die Idee hat in dieser Unmittelbarkeit alle ihre Seiten vereinzelt realisirt, und bleibt deshalb nur die innre Macht, welche die einzelnen Existenzen, natürliche wie geistige, auf einander bezieht. Dieser Bezug ist ihnen selbst ein äußerlicher und erscheint auch an ihnen als eine äußerliche Nothwendigkeit der vielfachsten wechselseitigen Abhängigkeiten und des Bestimmtseyns durch Anderes. Die Unmittelbarkeit des Daseyns ist von dieser Seite her ein System nothwendiger Verhältnisse zwischen scheinbar selbstständigen Individuen und Mächten, in welchem jedes Einzelne in dem Dienste

ihm fremder Zwecke als Mittel gebraucht wird, oder des ihm Aeußerlichen selbst als Mittels bedarf. Und da sich hier die Idee überhaupt nur auf dem Boden des Aeußerlichen realisirt, so erscheint zu gleicher Zeit auch das ausgelassene Spiel der Willkühr und des Zufalls, so wie die ganze Noth der Bedürftigkeit losgebunden. Es ist das Bereich der Unfreiheit, in welcher das unmittelbar Einzelne lebt.

a) Das einzelne Thier z. B. ist sogleich an ein bestimmtes Naturelement, Luft, Wasser oder Land gefesselt, wodurch seine ganze Lebensweise, die Art der Ernährung und damit der ganze Habitus bestimmt ist. Dieß giebt die großen Unterschiede des Thierlebens. Es treten dann wohl noch andere Mittelgeschlechter auf, Schwimmvögel, und Säugethiere, welche im Wasser leben, Amphibien und Uebergangsstufen, dieß sind aber nur Vermischungen und keine höhere umfassende Vermittlungen. Außerdem bleibt das Thier in seiner Selbsterhaltung in steter Unterwürfigkeit in Betreff auf die äußere Natur, Kälte, Dürre, Mangel an Nahrung, und kann in dieser Botmäßigkeit durch die Kargheit seiner Umgebung die Fülle seiner Gestalt, die Blüthe seiner Schönheit verlieren, abmagern, und nur den Anblick dieser allseitigen Dürftigkeit geben. Ob es, was ihm an Schönheit zugetheilt ist, bewahrt oder einbüßt, ist äußerlichen Bedingungen unterworfen.

b) Der menschliche Organismus in seinem leiblichen Daseyn fällt, wenn auch nicht in demselben Maaße, dennoch einer ähnlichen Abhängigkeit von den äußeren Naturmächten anheim, und ist der gleichen Zufälligkeit, unbefriedigten Naturbedürfnissen, zerstörenden Krankheiten wie jeder Art des Mangels und Elendes bloßgestellt.

c) Weiter hinauf in der unmittelbaren Wirklichkeit der geistigen Interessen erscheint die Abhängigkeit erst recht in der vollständigsten Relativität. Hier thut sich die ganze Breite der Prosa im menschlichen Daseyn auf. Schon der Contrast der bloß physischen Lebenszwecke gegen die höheren des Geistes, indem sie sich wechselseitig hemmen, stören und auslöschen können, ist dieser Art.

Sodann muß der einzelne Mensch, um sich in seiner Einzelnheit zu erhalten, sich vielfach zum Mittel für Andere machen, ihren beschränkten Zwecken dienen, und setzt die Andern, um seine eigenen Interessen zu befriedigen, ebenfalls zu bloßen Mitteln herab. Das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint, ist deshalb nicht aus seiner eigenen Totalität thätig, und nicht aus sich selbst, sondern aus Anderem verständlich. Denn der einzelne Mensch steht in der Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfindet und sich ihnen, mag er sie als sein eigenes Innres haben oder nicht, beugen muß. Mehr noch ist das einzelne Subject für Andre nicht als solche Totalität in sich, sondern tritt für sie nur nach dem nächsten vereinzelten Interesse hervor, das sie an seinen Handlungen, Wünschen und Meinungen haben. Was die Menschen zunächst interessirt, ist nur die Relation zu ihren eigenen Absichten und Zwecken. — Selbst die großen Handlungen und Begebenheiten, zu welchen eine Gesammtheit sich zusammenthut, geben sich in diesem Felde relativer Erscheinungen nur als Mannichfaltigkeit einzelner Bestrebungen. Dieser oder Jener bringt das Seinige hinzu, aus diesem oder jenem Zweck, der ihm mißlingt oder den er durchsetzt, und im glücklichen Fall am Ende etwas erreicht, das gegen das Ganze gehalten sehr untergeordneter Art ist. Was die meisten Individuen vollführen, ist in dieser Beziehung im Vergleich mit der Größe der ganzen Begebenheit und des totalen Zwecks, für den sie ihren Beitrag liefern, nur ein Stückwerk, ja diejenigen selbst, welche an der Spitze stehn und das Ganze der Sache als das Ihrige fühlen und sich zum Bewußtseyn bringen, erscheinen als in vielseitige besondere Umstände, Bedingungen, Hemmnisse und relative Verhältnisse verschlungen. Nach allen diesen Rücksichten hin gewährt das Individuum in dieser Sphäre nicht den Anblick der selbstständigen und totalen Lebendigkeit und Freiheit, welche beim Begriffe der Schönheit zu Grunde liegt. Zwar fehlt es auch der unmittelbaren

menschlichen Wirklichkeit und deren Begebnissen und Organisationen nicht an einem System und einer Totalität der Thätigkeiten, aber das Ganze erscheint nur als eine Menge von Einzelnheiten; die Beschäftigungen und Thätigkeiten werden in unendlich viele Theile gesondert und zersplittert, so daß auf die Einzelnen nur ein Partikelchen des Ganzen kommen kann, und wie sehr die Individuen nun auch mit ihren eigenen Zwecken dabei sein mögen und das zu Tage fördern, was durch ihr einzelnes Interesse vermittelt ist, so bleibt die Selbstständigkeit und Freiheit ihres Willens dennoch mehr oder weniger formell, durch äußere Umstände und Zufälle bestimmt, und durch die Hemmungen der Natürlichkeit gehindert.

Dieß ist die Prosa der Welt, wie dieselbe sowohl dem eigenen als auch dem Bewußtseyn der Andern erscheint, eine Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verpflechtung in Relatives und des Drucks der Nothwendigkeit, dem sich der Einzelne nicht zu entziehen im Stande ist. Denn jedes vereinzelte Lebendige bleibt in dem Widerspruche stehn, sich für sich selbst als dieses abgeschlossene Eins zu seyn, doch ebenso sehr von Anderem abzuhängen, und der Kampf um die Lösung des Widerspruchs kommt nicht über den Versuch und die Fortdauer des steten Krieges hinaus. —

3. Drittens nun aber steht das unmittelbar Einzelne der natürlichen und geistigen Welt nicht nur überhaupt in Abhängigkeit, sondern die absolute Selbstständigkeit fehlt ihm, weil es beschränkt und näher, weil es in sich selbst particularisirt ist.

a) Jedes einzelne Thier gehört einer bestimmten und dadurch beschränkten und festen Art an, über deren Grenze es nicht hinauszuschreiten vermag. Dem Geiste zwar schwebt ein allgemeines Bild der Lebendigkeit und deren Organisation vor Augen, in der wirklichen Natur aber schlägt sich dieser allgemeine Organismus zu einem Reich der Besonderheiten auseinander, von welchen jede ihren abgegrenzten Typus der Gestalt, und ihre besondre Stufe der Ausbildung hat. Innerhalb dieser unübersteiglichen Schranke

ferner drückt sich nur jener Zufall der Bedingungen, Aeußerlichkeiten und die Abhängigkeit von denselben in jedem einzelnen Individuum in selbst zufälliger particulärer Weise aus, und verkümmert auch von dieser Seite her den Anblick der Selbstständigkeit und Freiheit, welche für die ächte Schönheit erforderlich ist.

b) Nun findet zwar der Geist den vollen Begriff natürlicher Lebendigkeit in seinem eigenen leiblichen Organismus vollständig verwirklicht, so daß in Vergleich mit diesem die Thierarten als unvollkommen, ja auf unteren Stufen als elende Lebendigkeiten erscheinen können; jedoch auch der menschliche Organismus zerspaltet sich, wenn auch in geringerem Grade, gleichfalls in Racenunterschiede und deren Stufengang schöner Gestaltungen. Außer diesen allerdings allgemeineren Unterschieden tritt dann näher wieder die Zufälligkeit festgewordener Familieneigenheiten und deren Vermischung als bestimmter Habitus, Ausdruck, Benehmen hervor, und zu dieser Besonderheit, welche den Zug einer in sich unfreien Particularität hereinbringt, gesellen sich dann noch die Eigenthümlichkeiten der Beschäftigungsweise in endlichen Lebenskreisen, in Betrieb und Beruf, woran sich endlich die gesammten Singularitäten des speciellen Charakters, Temperaments mit dem Gefolge sonstiger Verkümmerungen und Trübungen anschließen. Armuth, Sorge, Zorn, Kälte und Gleichgültigkeit, die Wuth der Leidenschaften, das Festhalten einseitiger Zwecke und die Veränderlichkeit und geistige Zersplittrung, die Abhängigkeit von der äußeren Natur, die ganze Endlichkeit des menschlichen Daseyns überhaupt specifizirt sich zur Zufälligkeit ganz particulärer Physiognomien und deren bleibendem Ausdruck. So giebt es verwitterte Physiognomien, in welchen alle Leidenschaften den Ausdruck ihrer zerstörenden Stürme zurückgelassen haben, andere gewähren nur den Anblick der innern Kahlheit und Flachheit, andere wieder sind so particulär, daß der allgemeine Typus der Formen fast ganz verschwunden ist. Die Zufälligkeit der Gestalten findet kein Ende. Kinder sind deshalb im Ganzen am schönsten, weil in ihnen noch

alle Particularitäten wie in einem still verschlossnen Keime schlummern, indem noch keine beschränkte Leidenschaft ihre Brust durchwühlt, und keines der mannichfaltigen menschlichen Interessen sich mit dem Ausdruck seiner Noth den wandelnden Zügen fest eingegraben hat. In dieser Unschuld aber, obschon das Kind in seiner Lebhaftigkeit als die Möglichkeit von Allem erscheint, fehlen dann auch ebenso sehr die tieferen Züge des Geistes, der sich in sich zu bethätigen und zu wesentlichen Richtungen und Zwecken aufzuthun gedrungen ist.

c) Diese Mangelhaftigkeit des unmittelbaren sowohl physischen als geistigen Daseyns ist wesentlich als eine Endlichkeit zu fassen, und näher als eine Endlichkeit, welche ihrem Begriff nicht entspricht und durch dieses Nichtentsprechen eben ihre Endlichkeit bekundet. Denn der Begriff und concreter noch die Idee ist das in sich Unendliche und Freie. Das animalische Leben, obschon es als Leben Idee ist, stellt doch nicht die Unendlichkeit und Freiheit selber dar, welche nur zum Vorschein kommt, wenn der Begriff sich durch seine gemäße Realität so ganz hindurch zieht, daß er darin nur sich selbst hat, und an ihr nichts Anderes als sich selber hervortreten läßt. Dann erst ist er die wahrhaft freie unendliche Einzelnheit. Das natürliche Leben jedoch bringt es nicht über die Empfindung hinaus, die in sich bleibt, ohne die gesammte Realität total zu durchdringen, und sich außerdem in sich unmittelbar bedingt, beschränkt und abhängig findet, weil sie nicht frei durch sich, sondern durch Anderes bestimmt ist. Das gleiche Loos trifft die unmittelbare endliche Wirklichkeit des Geistes in seinem Wissen, Wollen, seinen Begebenheiten, Handlungen und Schicksalen.

Denn obschon auch hier sich wesentlichere Mittelpunkte bilden, so sind dieß doch nur Mittelpunkte, welche ebenso wenig als die besonderen Einzelnheiten an und für sich selber Wahrheit haben, sondern dieselbe nur in der Beziehung aufeinander durch das Ganze darstellen. Dieß Ganze als solches genommen entspricht

wohl seinem Begriffe, ohne sich jedoch in seiner Totalität zu manifestiren, so daß es in dieser Weise nur ein Innres bleibt, und deshalb nur für das Innre der denkenden Erkenntniß ist, statt als das volle Entsprechen selber in die äußere Realität sichtbar hinaus zu treten, und die tausend Einzelnheiten aus ihrer Zerstreuung zurückzurufen, um sie zu einem Ausdruck und einer Gestalt zu concentriren.

Dieß ist der Grund, weshalb der Geist auch in der Endlichkeit des Daseyns und dessen Beschränktheit und äußerlichen Nothwendigkeit den unmittelbaren Anblick und Genuß seiner wahren Freiheit nicht wiederzufinden vermag, und das Bedürfniß dieser Freiheit daher auf einem anderen höheren Boden zu realisiren genöthigt ist. Dieser Boden ist die Kunst, und ihre Wirklichkeit das Ideal.

Die Nothwendigkeit des Kunstschönen leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die Aufgabe desselben muß dahin festgesetzt werden, daß es den Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich der geistigen Beseelung auch äußerlich in ihrer Freiheit darzustellen, und das Aeußerliche seinem Begriffe gemäß zu machen. Dann erst ist das Wahre aus seiner zeitlichen Umgebung, aus seinem Hinaussichverlaufen in die Reihe der Endlichkeiten herausgehoben, und hat zugleich eine äußere Erscheinung gewonnen, aus welcher nicht mehr die Dürftigkeit der Natur und der Prosa hervorblickt, sondern ein der Wahrheit würdiges Daseyn, das nun auch seinerseits in freier Selbstständigkeit dasteht, indem es seine Bestimmung in sich selber hat, und sie nicht durch Anderes in sich hineingesetzt findet.

Drittes Kapitel.

Das Kunstschöne oder das Ideal.

In Rücksicht auf das Kunstschöne haben wir drei Hauptseiten zu betrachten:

Erstens das Ideal als solches,

Zweitens die Bestimmtheit desselben als Kunstwerk,

Drittens die hervorbringende Subjectivität des Künstlers.

A. Das Ideal als solches.

1. Das Allgemeinste, was sich unsrer bisherigen Betrachtung nach vom Ideal der Kunst in ganz formeller Weise auffagen läßt, geht darauf hinaus, daß einerseits zwar das Wahre nur in seiner Entfaltung zur äußeren Realität Daseyn und Wahrheit hat, andrerseits aber das Außereinander derselben so sehr in Eins zusammenzufassen und zu halten vermag, daß nun jeder Theil der Entfaltung diese Seele, das Ganze, an ihm erscheinen macht. Nehmen wir zur nächsten Erläutrung die menschliche Gestalt, so ist sie, wie wir schon früher sahen, eine Totalität von Organen, in welche der Begriff auseinandergegangen ist, und in jedem Gliede nur irgend eine besondere Thätigkeit und partielle Regung kund giebt. Fragen wir aber, in welchem besonderen Organe die ganze Seele als Seele erscheint, so werden wir sogleich das Auge angeben; denn in dem Auge concentrirt sich die Seele und sieht nicht nur durch dasselbe, sondern wird auch darin gesehen. Wie sich nun an der Oberfläche des menschlichen Körpers, im Gegensatze des thierischen, überall das pulsirende Herz zeigt, in demselben Sinne ist von der Kunst zu behaupten, daß sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge ver-

wandle, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt. — Oder wie Platon in jenem bekannten Distichon an den Aster ausruft:

Wenn zu den Sternen du blickst, mein Stern, o wär' ich der Himmel
Tausendäugig sodann auf dich hernieder zu schaun!

so umgekehrt macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde. Und nicht nur die leibliche Gestalt, die Miene des Gesichts, die Gebehrde und Stellung, sondern ebenso auch die Handlungen und Begebnisse, Reden und Töne und die Reihe ihres Verlaufs durch alle Bedingungen des Erscheinens hindurch hat sie allenthalben zum Auge werden zu lassen, in welchem sich die freie Seele in ihrer innern Unendlichkeit zu erkennen giebt.

a) Bei dieser Fordrung durchgängiger Beseelung entsteht sogleich die nähere Frage, welches die Seele sey, zu deren Augen alle Punkte der Erscheinung werden sollen, und bestimmter noch fragt es sich, welcher Art die Seele sey, die ihrer Natur nach sich befähigt zeige, durch die Kunst zu ihrer ächten Manifestation zu kommen. Denn in gewöhnlichem Sinne spricht man auch von einer specifischen Seele der Metalle, des Gesteins, der Gestirne, Thiere, der vielfach particularisirten menschlichen Charaktere und ihrer Aeußerungen. Für die natürlichen Dinge aber, wie Steine, Pflanzen u. s. f. kann der Ausdruck der Seele in der obigen Bedeutung nur uneigentlich gebraucht werden. Die Seele der bloß natürlichen Dinge ist für sich selbst endlich, vorübergehend, und mehr eine specificirte Natur als eine Seele zu nennen. Die bestimmte Individualität solcher Existenzen tritt deshalb schon in ihrem endlichen Daseyn vollständig hervor. Sie kann nur irgend eine Beschränktheit darstellen und die Erhebung in die unendliche Selbstständigkeit und Freiheit wird nichts als ein Schein, welcher auch dieser Sphäre wohl zu leihen ist, doch wenn es wirklich geschieht nur immer von Außen her durch die Kunst herangebracht

wird, ohne daß diese Unendlichkeit in den Dingen selber begründet ist. In gleicher Weise ist auch die empfindende Seele als natürliche Lebendigkeit wohl eine subjective jedoch nur innerliche Individualität, welche nur an sich in der Realität vorhanden ist, ohne als Rückkehr zu sich sich selber zu wissen und dadurch in sich unendlich zu seyn. Ihr Inhalt bleibt daher selbst beschränkt, und ihre Manifestation bringt es theils nur zu einer formellen Lebendigkeit, Unruhe, Beweglichkeit, Begierlichkeit, und Angst und Furcht dieses abhängigen Lebens, theils nur zu der Aeußerung einer in sich selber endlichen Innerlichkeit. Die Beseelung und das Leben des Geistes allein ist die freie Unendlichkeit, die in dem realen Daseyn für sich selbst als Inneres ist, weil sie in ihrer Aeußerung zu sich selber zurückkehrt und bei sich bleibt. Dem Geiste allein ist es deshalb gegeben, seiner Aeußerlichkeit, wenn er durch dieselbe auch in die Beschränktheit eintritt, dennoch zugleich den Stempel seiner eigenen Unendlichkeit und freien Rückkehr zu sich aufzudrücken. Nun ist aber auch der Geist, indem er nur erst dadurch frei und unendlich ist, daß er seine Allgemeinheit wirklich faßt, und die Zwecke, die er in sich setzt zu ihr erhebt, seinem eignen Begriff nach fähig, wenn er diese Freiheit nicht ergriffen hat, als beschränkter Inhalt, verkümmerter Charakter verkrüppeltes und flaches Gemüth zu existiren. Mit solchem in sich nichtigen Gehalt bleibt die unendliche Manifestation des Geistes wieder nur formell, da wir dann nichts als die abstracte Form selbstbewußter Geistigkeit erhalten, deren Inhalt der Unendlichkeit des freien Geistes widerspricht. Es ist nur durch einen ächten und in sich substantiellen Inhalt, durch welchen das beschränkte veränderliche Daseyn Selbstständigkeit und Substantialität hat, so daß dann Bestimmtheit und Gediegenheit in sich, beschränkt abgeschlossener und substantieller Gehalt in ein und demselbigen wirklich sind, und das Daseyn hierdurch die Möglichkeit erlangt, an der Beschränktheit seines eigenen Inhalts zugleich als Allgemeinheit, und als bei sich seyende Seele manifestirt zu seyn. — Mit einem

Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Daseyn in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seyenden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit seyn, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Aeußere muß mit einem Innren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Aeußeren offenbaren kann.

b) Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Daseyn von der Zufälligkeit und Aeußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles was in der Erscheinung demselben nicht entspricht bei Seite, und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dieß für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Portraitmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Portraitmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu thun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Aeußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseyns, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subject in seinem allgemeinen Charakter, und seiner bleibenden Eigenthümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus Anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjects sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drappirung u. s. f. bilden sie richtig ab, aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dieß wirkt zweckwidrig. Raphaelische Madonnen dagegen zeigen

uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen freudigen, frommen zugleich und demüthigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seyen dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdrucke solcher Seelentiefe.

c) In dieser Zurückführung nun des äußerlichen Daseyns in's Geistige, so daß die äußere Erscheinung als dem Geiste gemäß die Enthüllung desselben wird, ist die Natur des Kunstideals zu suchen. Es ist dieß jedoch eine Zurückführung ins Innre, die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstracter Form, bis zum Extrem des Gedankens fortgeht, sondern in dem Mittelpunkt stehen bleibt, in welchem das nur Aeußerliche und nur Innerliche zusammenfallen. Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelnheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innre in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Aeußerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint. Denn die individuelle Subjectivität, welche einen substantiellen Gehalt in sich trägt und denselben zugleich an ihr selber äußerlich erscheinen macht, steht in dieser Mitte, in der das Substantielle des Inhalts nicht abstract für sich seiner Allgemeinheit nach heraustreten kann, sondern in der Individualität noch eingeschlossen bleibt, und dadurch mit einem bestimmten Daseyn verschlungen erscheint, welches nun auch seinerseits, von der bloßen Endlichkeit und Bedingtheit losgewunden, mit dem Innern der Seele zu freiem Einklange zusammengeht. Schiller in seinem Gedichte „das Ideal und das Leben" spricht der Wirklichkeit und ihren Schmerzen und Kämpfen gegenüber von „der Schönheit stillem Schattenlande." Ein solches Schattenreich ist das Ideal, es sind die Geister, die in ihm erschienen, abgestorben dem unmittelbaren Daseyn, abgeschieden von der Bedürftigkeit der natürlichen Existenz, befreit von den Banden der Abhängigkeit äußerer Einflüsse und aller der Verkehrungen und Verzerrungen, welche mit der End-

lichkeit der Erscheinung zusammenhängen. Ebenso sehr aber setzt das Ideal seinen Fuß in die Sinnlichkeit und deren Naturgestalt hinein, doch zieht ihn wie das Bereich des Aeußern zugleich zu sich zurück, indem die Kunst den Apparat, dessen die äußere Erscheinung zu ihrer Selbsterhaltung bedarf, zu den Grenzen zurückzuführen weiß, innerhalb welcher das Aeußere die Manifestation der geistigen Freiheit seyn kann. Dadurch allein steht das Ideal im Aeußerlichen mit sich selbst zusammengeschlossen frei auf sich beruhend da, als sinnlich selig in sich, seiner sich freuend und genießend. Der Klang dieser Seligkeit tönt durch die ganze Erscheinung des Ideals fort, denn wie weit sich die Außengestalt auch ausdehnen möge, die Seele des Ideals verliert in ihr nie sich selber. Und nur hierdurch gerade ist es wahrhaft schön, indem das Schöne nur als totale aber subjective Einheit ist, weshalb auch das Subject des Ideals aus der Zersplittrung sonstiger Individualitäten und ihrer Zwecke und Bestrebungen in sich selber zurück zu einer höheren Totalität und Selbstständigkeit gesammelt erscheinen muß.

α) Wir können in dieser Rücksicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dieß Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals an die Spitze stellen. Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da. Den seligen Göttern nämlich ist es mit der Noth, dem Zorn und Intresse in endlichen Kreisen und Zwecken kein letzter Ernst, und dieses positive Zurückgenommenseyn in sich bei der Negativität alles Besonderen giebt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille. In diesem Sinne gilt das Wort Schillers: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst." Zwar ist häufig genug pedantisch hierüber gewitzelt worden, da die Kunst überhaupt und vornehmlich Schillers eigene Poesie von der ernstesten Art sey, — wie denn die ideale Kunst auch in der That des Ernstes nicht entbehrt, — aber in dem Ernste eben bleibt die Heiterkeit in sich selbst ihr wesentlicher Charakter. Diese Kraft der Individualität, dieser

Triumph der in sich concentrirten concreten Freiheit ist es, den wir besonders in antiken Kunstwerken in der heiteren Ruhe ihrer Gestalten erkennen. Und dieß ist nicht etwa bei kampfloser Befriedigung allein der Fall, sondern dann selbst, wenn ein tiefer Bruch das Subject in sich selbst wie dessen ganze Existenz zerrissen hat. Denn wenn die tragischen Heroen z. B. auch so dargestellt sind, daß sie dem Schicksale unterliegen, so zieht sich dennoch das Gemüth, indem es sagt: es ist so! in das einfache Beisichseyn zurück. Das Subject bleibt dann noch immer sich selber getreu; es giebt das auf, was ihm geraubt wird, doch die Zwecke, welche es verfolgte, werden ihm nicht nur genommen, sondern es läßt sie fallen, und verliert damit sich selber nicht. Der Mensch, vom Geschick unterjocht, kann sein Leben verlieren, die Freiheit nicht. Dieß Beruhen auf sich ist es, welches im Schmerze selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag.

β) In der romantischen Kunst zwar geht die Zerrissenheit und Dissonanz des Innern weiter, wie in ihr überhaupt die dargestellten Gegensätze sich vertiefen, und deren Entzweiung kann festgehalten werden. So bleibt z. B. die Malerei in der Darstellung der Leidensgeschichte zuweilen beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte bei dem scheußlichen Verzerren und Grinsen der Gesichter stehn, und mit diesem Festhalten an der Entzweiung besonders in Schildrung des Lasterhaften, Sündlichen und Bösen geht dann die Heiterkeit des Ideals verloren, denn wenn auch die Zerrissenheit nicht in jener Festigkeit bleibt, so tritt doch häufig, obschon nicht jedesmal Häßlichkeit, doch wenigstens Unschönheit an die Stelle. In einem andern Kreise der älteren Niederländischen Malerei zeigt sich wohl in der Rechtschaffenheit und Treue gegen sich selbst, ebenso in dem Glauben und der unerschütterlichen Sicherheit eine Versöhnung des Gemüths in sich, aber bis zur Heiterkeit und Befriedigung des Ideals bringt es diese Festigkeit nicht. Dennoch kann auch in der romantischen Kunst obgleich das Leiden und der Schmerz in

ihr das Gemüth und subjective Innre tiefer als bei den Alten trifft, eine geistige Innigkeit, eine Freudigkeit in der Ergebung, eine Seligkeit im Schmerz und Wonne im Leiden, ja eine Wollust selbst in der Marter zur Darstellung kommen. Selbst in der italienischen ernst religiösen Musik durchdringt diese Lust und Verklärung des Schmerzes den Ausdruck der Klage. Dieser Ausdruck ist im Romantischen überhaupt das Lächeln durch Thränen. Die Thräne gehört dem Schmerz, das Lächeln der Heiterkeit, und so bezeichnet das Lächeln im Weinen dieß Beruhigtseyn in sich bei Qual und Leiden. Allerdings darf das Lächeln dann keine bloß sentimentale Rührung, keine Eitelkeit des Subjects und Schönthuerei mit sich über Miserabilitäten seyn und über seine kleinen subjectiven Empfindungen dabei, sondern muß als die Fassung und Freiheit des Schönen allem Schmerze zum Trotz erscheinen, wie von der Ximene in den Romanzen vom Cid gesagt wird: wie war sie in Thränen schön. Die Haltungslosigkeit des Menschen dagegen ist entweder häßlich und widrig oder lächerlich. Kinder z. B. brechen bei dem Geringfügigsten schon in Thränen aus, und machen uns dadurch lachen, wogegen die Thränen in den Augen eines ernsten gehaltenen Mannes bei tiefer Empfindung schon einen ganzen anderen Eindruck der Rührung geben.

Lachen und Weinen können jedoch abstract auseinanderfallen und sind nun auch fälschlich in dieser Abstraction als ein Motiv für die Kunst benutzt worden, wie das Lachchor z. B. in Weber's Freischütz. Lachen überhaupt ist der Ausbruch des Herausplatzens, das jedoch nicht haltungslos bleiben darf, wenn nicht das Ideal verloren gehn soll. Von der gleichen Abstraction ist das ähnliche Lachen in einem Duett aus Webers Oberon, in welchem Einem Angst und Bange für die Kehle und Brust der Sängerin werden kann. Wie anders dagegen ergreift das unauslöschliche Göttergelächter im Homer, das aus der seligen Ruhe der Götter entspringt, und nur Heiterkeit und nicht abstracte Ausgelassenheit ist. Ebenso wenig auf der andern Seite darf das Weinen als hal-

tungsloser Jammer in das ideale Kunstwerk eintreten, wie z. B. solche abstracte Trostlosigkeit wiederum in Weber's Freischützen zu hören ist. In der Musik überhaupt ist der Gesang diese Freude und Lust sich zu vernehmen, wie die Lerche in den freien Lüften singt; Hinausschreien des Schmerzes und der Fröhlichkeit macht noch keine Musik, sondern selbst im Leiden muß der süße Ton der Klage die Schmerzen durchziehn und klären, so daß es Einem schon der Mühe werth scheint so zu leiden, um solche Klage zu vernehmen. Dieß ist die süße Melodie, der Gesang in aller Kunst.

γ) In diesem Grundsatz hat auch in gewisser Beziehung das Prinzip der modernen Ironie seine Berechtigung, nur daß die Ironie einerseits häufig alles wahren Ernstes baar ist, und sich vornehmlich an schlechten Subjecten zu delectiren liebt, andrerseits in der bloßen Sehnsüchtigkeit des Gemüthes, statt des wirklichen Handelns und Seyns endet, wie Novalis z. B. eines der edleren Gemüther, welche sich auf diesem Standpunkte befanden, zu der Leerheit von bestimmten Intressen, zu dieser Scheu vor der Wirklichkeit getrieben, und zu dieser Schwindsucht gleichsam des Geistes hinaufgeschraubt wurde. Es ist dieß eine Sehnsucht, welche sich zum wirklichen Handeln und Produciren nicht herablassen will, weil sie sich durch die Berührung mit der Endlichkeit zu verunreinigen fürchtet, obschon sie ebenso sehr das Gefühl des Mangels dieser Abstraction in sich hat. So liegt allerdings in der Ironie jene absolute Negativität, in welcher sich das Subject im Vernichten der Bestimmtheiten und Einseitigkeiten auf sich selbst bezieht, indem aber das Vernichten, wie schon oben bei Betrachtung dieses Princips angedeutet wurde, nicht nur wie in der Komik das an sich selbst Nichtige, das sich in seiner Hohlheit manifestirt, sondern gleichmäßig auch jedes an sich Vortreffliche und Gediegene trifft, so behält die Ironie als diese allseitige Vernichtigungskunst wie jene Sehnsüchtigkeit, im Vergleich mit dem wahren Ideal, zugleich die Seite der innern unkünstlerischen Haltungslosigkeit. Denn das Ideal bedarf eines in sich substantiellen Gehalts, der freilich da-

durch, daß er sich in Form und Gestalt auch des Aeußeren darstellt, zur Besonderheit und hiermit zur Beschränktheit wird, doch die Beschränktheit so in sich enthält, daß alles nur Aeußerliche daran getilgt und vernichtet ist. Durch diese Negation der bloßen Aeußerlichkeit allein ist die bestimmte Form und Gestalt des Ideals ein Herausführen jenes substantiellen Gehalts in die für die Kunstanschauung und Vorstellung angemessne Erscheinung.

2. Die bildliche und äußerliche Seite nun, welche dem Ideal ebenso nothwendig ist als der in sich gediegene Inhalt, und die Art der Durchdringung beider führt uns auf das Verhältniß der idealen Darstellung der Kunst zur Natur. Denn dieß äußerliche Element und dessen Gestaltung hat einen Zusammenhang mit dem, was wir überhaupt Natur heißen. In dieser Beziehung ist der alte immerfort sich erneuernde Zwist, ob die Kunst natürlich im Sinne des Vorhandenen Aeußeren darstellen, oder die Naturerscheinungen verherrlichen und verklären solle, noch nicht beigelegt. Recht der Natur und Recht des Schönen, Ideal und Naturwahrheit — in solchen zunächst unbestimmten Wörtern kann man ohne Aufhören gegeneinanderreden. Denn das Kunstwerk soll allerdings natürlich seyn, aber es giebt auch eine gemeine, häßliche Natur, diese soll nun wiederum nicht nachgebildet werden, andrerseits aber — und so geht es ohne Ende und festes Resultat fort.

In neuerer Zeit ist der Gegensatz von Ideal und Natur vornehmlich durch Winckelmann wieder angeregt und von Wichtigkeit geworden. Winckelmann's Begeistrung hat sich, wie ich früher bereits angedeutet, an den Werken der Alten und ihrer idealen Formen entzündet, und er ruhte nicht eher, bis er die Einsicht in deren Vortrefflichkeit gewonnen und die Anerkennung und das Studium dieser Meisterwerke der Kunst wieder in die Welt eingeführt hatte. Aus dieser Anerkennung nun aber ist eine Sucht nach idealischer Darstellung hervorgegangen, in der man die Schönheit gefunden zu haben glaubte, doch in Fadheit, Unlebendigkeit und charakterlose Oberflächlichkeit verfiel. Solche Leerheit

des Ideals hauptsächlich in der Malerei hat Herr von Rumohr in seiner erwähnten Polemik gegen die Idee und das Ideal vor Augen.

Es ist nun die Sache der Theorie diesen Gegensatz aufzulösen; das praktische Interesse dagegen für die Kunst selbst können wir auch hier wiederum ganz bei Seite lassen, denn man mag der Mittelmäßigkeit und ihren Talenten Grundsätze einflößen, welche man will, es ist und bleibt dasselbe; sie producirt, ob nach einer schiefen oder nach der besten Theorie, doch immer nur Mittelmäßiges und Schwächliches. Außerdem ist die Kunst überhaupt und insbesondre die Malerei bereits durch andre Anregungen von dieser Sucht nach sogenannten Idealen abgekommen, und hat auf ihrem Wege durch Auffrischung des Intresses für die ältere italienische und deutsche wie für die spätere holländische Malerei Gehaltvolleres und Lebendigeres in Formen und Inhalt zu erlangen wenigstens den Versuch gemacht.

Wie jener abstracten Ideale ist man aber auf der anderen Seite der beliebten Natürlichkeit in der Kunst ebenso sehr satt geworden. Auf dem Theater z. B. ist Jedermann der alltäglichen Haushaltungsgeschichten und ihrer naturgetreuer Darstellung von Herzen müde. Den Jammer der Väter mit der Frau, den Söhnen und Töchtern, mit der Besoldung, dem Auskommen, mit der Abhängigkeit von Ministern und Intriguen der Kammerdiener und Secretaire, und ebenso die Noth der Frau mit den Mägden in der Küche und den verliebten empfindsamen Dingern von Töchtern in dem Wohnzimmer — alle diese Sorge und Plage findet Jeder getreuer und besser im eigenen Hause.

Bei diesem Gegensatze des Ideals und der Natur hat man nun also die eine Kunst mehr als die andre im Sinne gehabt, hauptsächlich aber die Malerei, deren Sphäre gerade die anschauliche Besonderheit ist. Wir wollen deshalb die Frage in Betreff dieses Gegensatzes allgemeiner so stellen: soll die Kunst Poesie oder Prosa seyn? Denn das ächt Poetische in der Kunst ist eben das, was wir Ideal nannten. Kommt es auf den bloßen Namen

Ideal an, so ließe sich derselbe leicht aufgeben. Dann entsteht aber die Frage, was ist denn Poesie und was ist Prosa in der Kunst? Obschon auch das Festhalten des an sich selbst Poetischen in Bezug auf bestimmte Künste zu Abirrungen führen kann und bereits geführt hat, insofern was der Poesie ausdrücklich und näher der lyrischen etwa angehört, auch durch die Malerei dargestellt worden ist, weil solch ein Inhalt denn doch gewiß poetischer Art sey. Die jetzige Kunstausstellung (1828) z. B. enthält mehrere Gemälde, alle aus ein und derselben (der sogenannten Düsseldorfer) Schule, welche sämmtlich Sujets aus der Poesie und zwar aus der nur als Empfindung darstellbaren Seite der Poesie entlehnt haben. Sieht man diese Gemälde öfter und genauer an, so erscheinen sie bald genug als süß und fade.

In jenem Gegensatze nun liegen folgende allgemeine Bestimmungen:

a) Die ganz formelle Idealität des Kunstwerks, indem die Poesie überhaupt, wie schon der Name andeutet, ein Gemachtes vom Menschen Hervorgebrachtes ist, das er in seine Vorstellung aufgenommen, verarbeitet und aus derselben durch seine eigene Thätigkeit herausgestellt hat.

α) Der Inhalt kann dabei ganz gleichgültig seyn oder uns außerhalb der Kunstdarstellung im gewöhnlichen Leben nur nebenher etwa augenblicklich interessiren. In dieser Weise hat z. B. die holländische Malerei die vorhandenen flüchtigen Scheine der Natur als vom Menschen neuerzeugte zu tausend und aber tausend Effecten umzuschaffen gewußt. Sammet, Metallglanz, Licht, Pferde, Knechte, alte Weiber, Bauern aus Pfeifenstummeln den Rauch heraus blasend, das Blinken des Weins im durchsichtigen Glase, Kerle in schmutzigen Jacken mit alten Karten spielend, solche und hunderterlei andere Gegenstände, um welche wir uns im alltäglichen Leben kaum bekümmern, da uns selbst, wenn auch wir Karten spielen, trinken und von diesem und jenem schwatzen, noch ganz andre Interessen ausfüllen, werden uns in diesen Gemälden vors

Auge gebracht. Was uns aber bei dergleichen Inhalt, insofern ihn die Kunst uns darbietet, sogleich in Anspruch nimmt, ist eben dieß Scheinen und Erscheinen der Gegenstände als durch den Geist producirt, welcher das Aeußere und Sinnliche der ganzen Materiatur im Innersten verwandelt. Denn statt existirender Wolle, Seide, statt des wirklichen Haares, Glases, Fleisches und Metalls sehen wir bloße Farben, statt der totalen Dimensionen, deren das Natürliche zu seiner Erscheinung bedarf, eine bloße Fläche, und dennoch haben wir denselben Anblick, den das Wirkliche giebt.

β) Gegen die vorhandene prosaische Realität ist daher dieser durch den Geist producirte Schein das Wunder der Idealität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äußerliche natürliche Daseyn. Denn welche Anstalten muß die Natur und der Mensch im gewöhnlichen Leben machen, welcher unzähligen Mittel der verschiedensten Art müssen sie sich bedienen, um dergleichen hervorzubringen; welch einen Widerstand leistet hier das Material, wie das Metall z. B., wenn es bearbeitet werden soll. Die Vorstellung dagegen, aus welcher die Kunst schöpft, ist ein weiches einfaches Element, das Alles, was die Natur und der Mensch in seinem natürlichen Daseyn sich müssen sauer werden lassen, leicht und gefügig seinem Innern entnimmt. Ebenso sind die dargestellten Gegenstände und der Mensch der Alltäglichkeit nicht von unerschöpflichem Reichthum, sondern beschränkt; Edelsteine, Gold, Pflanzen, Thiere u. s. f. sind für sich nur dieses begrenzte Daseyn. Der Mensch aber als künstlerisch schaffend ist eine ganze Welt von Inhalt, den er der Natur entwendet und in dem umfassenden Bereich der Vorstellung und Anschauung zu einem Schatze zusammengehäuft hat, welchen er nun auf einfache Weise ohne die weitläufigen Bedingungen und Veranstaltungen der Realität frei aus sich herausgiebt.

Die Kunst in dieser Idealität ist die Mitte zwischen dem bloß objectiven bedürftigen Daseyn und der bloß innern Vorstellung. Sie liefert uns die Gegenstände selbst, aber aus dem In-

nern her; sie giebt sie nicht zum sonstigen Gebrauch, sondern beschränkt das Interesse auf die Abstraction des ideellen Scheines für den bloß theoretischen Anblick.

γ) Dadurch nun erhebt sie durch diese Idealität zugleich die sonst werthlosen Objecte, welche sie ihres unbedeutenden Inhalts ohnerachtet für sich fixirt und zum Zweck macht, und auf das unsere Theilnahme richtet, woran wir sonst rücksichtslos vorübergehen würden. Dasselbe vollbringt die Kunst in Rücksicht auf die Zeit, und ist auch hierin ideell. Was in der Natur vorübereilt, befestigt die Kunst zur Dauer; ein schnellverschwindendes Lächeln, einen plötzlichen schalkhaften Zug um den Mund, einen Blick, einen flüchtigen Lichtschein, ebenso geistige Züge im Leben der Menschen, Vorfälle, Begebenheiten, welche kommen und gehen, da sind und wieder vergessen werden, Alles und jedes entreißt sie dem augenblicklichen Daseyn und überwindet auch in dieser Beziehung die Natur.

In dieser formellen Idealität nun aber der Kunst ist es nicht der Inhalt selbst, was uns vornehmlich in Anspruch nimmt, sondern die Satisfaction des geistigen Hervorbringens. Die Darstellung muß hier natürlich erscheinen, doch nicht das Natürliche daran als solches, sondern jenes Machen, das Vertilgtwerden gerade der sinnlichen Materialität, und der äußerlichen Bedingungen ist das Poetische und Ideale in formellem Sinne. Wir erfreun uns an einer Manifestation, welche erscheinen muß, als hätte die Natur sie hervorgebracht, während sie doch ohne deren Mittel eine Production des Geistes ist; die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich gemacht sind.

b) Ein anderes tiefer dringendes Interesse jedoch geht darauf, daß der Inhalt nicht nur in den Formen, in denen er sich uns in seiner unmittelbaren Existenz darbietet, zur Darstellung komme, sondern, als vom Geiste gefaßt, nun auch innerhalb jener Formen erweitert und anders gewendet werde. Was natürlich existirt ist

schlechthin ein Einzelnes, und zwar nach allen Punkten und Seiten vereinzelt. Die Vorstellung dagegen hat die Bestimmung des Allgemeinen in sich, und was aus ihr hervorgeht erhält schon dadurch den Charakter der Allgemeinheit im Unterschiede natürlicher Vereinzelung. Die Vorstellung gewährt in dieser Beziehung den Vortheil, daß sie von weiterem Umfange und dabei fähig ist das Innere zu fassen, herauszuheben und sichtbarer zu expliciren. Nun ist zwar das Kunstwerk nicht bloß allgemeine Vorstellung, sondern deren bestimmte Verkörperung; aber als aus dem Geist und dessen vorstellenden Elemente hervorgegangen, muß es diesen Charakter des Allgemeinen, seiner anschaulichen Lebendigkeit ohnerachtet, durch sich hindurchziehen lassen. Dieß giebt die höhere Idealität des Poetischen gegen jene formelle des bloßen Machens. Hier nun ist es die Aufgabe des Kunstwerks, den Gegenstand in seiner Allgemeinheit zu ergreifen, und in der äußeren Erscheinung desselben dasjenige fortzulassen, was für den Ausdruck des Inhalts bloß äußerlich und gleichgültig bleiben würde. Der Künstler deshalb nimmt nicht alles das in Formen und Ausdrucksweisen auf, was er draußen in der Außenwelt vorfindet, und weil er's vorfindet, sondern er greift nur nach den rechten und dem Begriff der Sache gemäßen Zügen, wenn er ächte Poesie zu Stande bringen will. Nimmt er sich die Natur, und ihre Hervorbringungen, überhaupt das Vorhandene zum Vorbild, so geschieht es nicht, weil die Natur es so und so gemacht, sondern weil sie es recht gemacht hat; dieß „recht" aber ist ein Höheres als das Vorhandene selber.

Bei der menschlichen Gestalt z. B. verfährt der Künstler nicht wie man etwa bei Restauration alter Gemälde auch in den neugemalten Stellen die Sprünge wieder nachahmt, welche durch das Springen des Firnisses und der Farben alle die übrigen älteren Theile des Bildes wie mit einem Netz überzogen haben, sondern das Netz der Haut, und mehr noch die Sommersprossen, Bläschen, einzelnen Pockennarben, Leberflecke u. s. w. läßt selbst die Portraitmalerei fort, und der berühmte Denner ist in seiner sogenannten

Natürlichkeit nicht zum Muster zu nehmen. Ebenso werden auch wohl die Muskeln und Adern angedeutet, doch dürfen sie nicht mit dieser Bestimmtheit und Ausführlichkeit wie in der Natur heraustreten. Denn in alle dem ist wenig oder nichts Geistiges, und der Ausdruck des Geistigen ist das Wesentliche in der menschlichen Gestalt. Weshalb ich es auch nicht so durchaus nachtheilig finden kann, daß bei uns z. B. weniger nackte Statuen gemacht werden als bei den Alten. Dagegen ist der heutige Zuschnitt unserer Anzüge unkünstlerisch und prosaisch, der idealeren Gewandung der Alten gegenüber. Beiden Bekleidungen ist der Zweck gemeinsam, den Körper zu bedecken. Die Kleidung nun aber, welche die antike Kunst darstellt, ist eine mehr oder weniger für sich selbst formlose Fläche, und wird nur etwa dadurch determinirt, daß sie einer Befestigung am Körper, an der Schulter z. B. bedarf. Im übrigen bleibt das Gewand formbar, und hängt einfach und frei nach der ihm eigenen immanenten Schwere herab, oder wird durch die Stellung des Körpers, durch die Haltung und Bewegung der Glieder bestimmt. Die Determinirbarkeit, in welcher sich darthut, das Aeußere diene ganz nur dem veränderlichen Ausdruck des Geistes, der in dem Körper erscheint, so daß die besondere Form des Gewandes, der Faltenwurf, das Herabhängen und Emporgezogenseyn ganz von Innen her sich gestaltet und sich nur momentan gerade dieser Stellung oder Bewegung anpassend zeigt, — diese Bestimmbarkeit macht das Ideale in der Kleidung aus. In unsern modernen Anzügen dagegen ist der ganze Stoff fertig und nach den Formen der Gliedmaßen zugeschnitten und genäht, so daß eine eigene Freiheit des Fallens nicht mehr oder nur im geringsten Grade vorhanden ist. Denn auch die Art der Falten ist durch die Näthe bestimmt, und überhaupt Schnitt und Fall ganz technisch und handwerksmäßig durch den Schneider bewirkt. Nun regulirt zwar der Bau der Glieder im Allgemeinen die Form der Kleider, aber in dieser Körperform sind sie gerade nur eine schlechte Nachäffung oder nach conventioneller Mode und zufälliger Laune

der Zeit eine Verunstaltung der menschlichen Glieder, und der einmal fertige Schnitt bleibt nun immer derselbe, ohne durch Stellung und Bewegung bestimmt zu erscheinen. Wie z. B. die Rockärmel und Hosen sich gleichbleiben, wir mögen Arme und Beine so oder anders bewegen. Die Falten höchstens ziehen sich in verschiedener Weise, immer aber nach den festen Näthen, wie die Beinkleider z. B. an der Statue von Scharnhorst. Unsere Art der Bekleidung also ist als Aeußeres nicht genug von dem Innern abgeschieden, um dann umgekehrt von Innen her gestaltet zu erscheinen, sondern in falscher Nachahmung der Naturform ebenso wieder für sich in dem einmal angenommenen Schnitt fertig und unveränderlich.

Das Aehnliche, was wir so eben in Betreff auf die menschliche Gestalt und deren Bekleidung sahen, gilt nun auch von einer Menge sonstiger Aeußerlichkeiten und Bedürfnissen im menschlichen Leben, welche für sich nothwendig und allen Menschen gemeinsam sind, ohne daß sie jedoch in Beziehung mit den wesentlichen Bestimmungen und Interessen stehen, welche das eigentliche, seinem Gehalt nach Allgemeine im menschlichen Daseyn ausmachen, wie mannichfaltig auch alle diese physischen Bedingungen als z. B. Essen, Trinken, Schlafen, Ankleiden u. s. f. in die vom Geiste ausgehenden Handlungen äußerlich verflochten seyn mögen.

Dergleichen kann nun allerdings mit in die poetische Kunstdarstellung aufgenommen werden, und man gesteht z. B. dem Homer in dieser Beziehung die größte Natürlichkeit zu. Dennoch muß auch er sich, aller ἐνάργεια, aller Deutlichkeit für die Anschauung zum Trotz, darauf beschränken, solcher Zustände nur im Allgemeinen zu erwähnen, und es wird Keinem die Forderung einfallen, daß in dieser Beziehung alle Einzelnheiten, wie das vorhandene Daseyn sie giebt, sollten aufgezählt und beschrieben werden. Wie auch bei der Körperschilderung des Achill wohl der hohen Stirn, der wohlgebauten Nase, der langen starken Beine Erwähnung geschehen kann, ohne daß jedoch die Einzelnheit der wirklichen Existenz dieser Glieder Punkt vor Punkt, die Lage und das Verhältniß

jedes Theils zum Andern, die Farbe u. s. f., was erst die rechte Natürlichkeit wäre, mit zur Darstellung kommt. Außerdem aber ist bei der Dichtkunst die Art des Ausdrucks immer die allgemeine Vorstellung im Unterschiede der natürlichen Einzelnheit; der Dichter giebt statt der Sache stets nur den Namen, das Wort, in welchem das Einzelne zu einer Allgemeinheit wird, indem das Wort von der Vorstellung producirt ist, und dadurch schon den Charakter des Allgemeinen in sich trägt. Nun ließe sich zwar sagen, es sey ja in der Vorstellung und im Reden natürlich, den Namen, das Wort, als diese unendliche Abkürzung des natürlich Existirenden zu gebrauchen, doch dieß wäre dann immer eine jener ersten gerade entgegengesetzte und dieselbe aufhebende Natürlichkeit. Es fragt sich also, welche Art der Natürlichkeit bei jenem Gegensatz gegen das Poetische gemeint ist; denn Natur überhaupt ist ein unbestimmtes leeres Wort. Die Poesie wird stets nur das Energische, Wesentliche, Bezeichnende herausheben dürfen, und dieß ausdrucksvoll Wesentliche ist eben das Ideelle und nicht bloß Vorhandene, dessen Einzelnheiten bei irgend einem Vorfall, einer Scene u. s. f. vorzutragen, matt, geistlos, ermüdend und unerträglich werden müßte.

In Beziehung auf diese Art der Allgemeinheit erweist sich jedoch die eine Kunst idealer, die andre mehr gegen die Breite äußerer Anschaulichkeit hinausgerichtet. Die Sculptur z. B. ist in ihren Gebilden abstracter als die Malerei, während in der Dichtkunst die epische Poesie einerseits in Rücksicht auf äußere Lebendigkeit der wirklichen Aufführung eines dramatischen Werks nachstehn wird, andererseits aber ebenso sehr die dramatische Kunst in Fülle der Anschaulichkeit übertrifft, indem uns der epische Sänger concrete Bilder aus der Anschauung des Geschehenen vorführt, wogegen der dramatische sich mit den innern Motiven des Handelns, des Agirens auf den Willen und Reagirens des Innern zu begnügen hat.

c) Indem es ferner der Geist ist, der die innere Welt seines an und für sich interessevollen Gehaltes in Form äußerer Erschei-

nung realisirt, so fragt es sich auch in dieser Beziehung, welche Bedeutung der Gegensatz von Ideal und Natürlichkeit habe. Das Natürliche kann in dieser Sphäre nicht in dem eigentlichen Sinne des Worts gebraucht werden, denn als Außengestalt des Geistes gilt es nicht nur dadurch, daß es eben unmittelbar wie die thierische Lebendigkeit, die landschaftliche Natur u. s. f. da ist, sondern es erscheint hier seiner Bestimmung nach, insofern es der Geist ist, welcher sich verleiblicht, nur als Ausdruck des Geistigen und somit schon als idealisirt. Denn dieß Aufnehmen in den Geist, dieß Bilden und Gestalten aus dem Geiste heißt eben Idealisiren. Von den Todten sagt man, daß ihr Gesicht die Physiognomie des Kindesalters wieder annehme; der leiblich festgewordene Ausdruck der Leidenschaften, Gewohnheiten und Bestrebungen, das Charakteristische in allem Wollen und Thun ist dann entflohen, und die Unbestimmtheit der kindlichen Züge zurückgekehrt. Im Leben aber erhalten die Züge und die ganze Gestalt den Charakter ihres Ausdrucks von dem Innern her; wie denn auch die unterschiedenen Völker, Stände u. s. f. den Unterschied ihrer geistigen Richtungen und Thätigkeiten in der äußeren Gestalt kund geben. In allen solchen Beziehungen erscheint das Aeußere, als vom Geist durchdrungen und durch ihn bewirkt, schon der Natur als solcher gegenüber idealisirt. Hier nun erst ist der eigentliche bedeutungsvolle Sitz der Frage nach dem Natürlichen und Idealen. Denn auf der einen Seite wird die Behauptung aufgestellt, die Naturformen des Geistigen wären bereits in der wirklichen von der Kunst nicht wiedererschaffenen Erscheinung für sich so vollkommen, schön und vortrefflich da, daß es nicht noch ein anderes Schönes geben könne, welches sich als höher und im Unterschiede dieses Vorhandenen als Ideal erwiese, da die Kunst nicht einmal das in der Natur schon vorgefundene ganz zu erreichen befähigt sey. Auf der anderen Seite ergeht die Forderung, dem Wirklichen gegenüber für die Kunst noch anderweitige idealere Formen und Darstellungen selbstständig aufzufinden. In dieser Rücksicht besonders ist die erwähnte

Polemik des Herrn von Rumohr wichtig, der, wenn Andere, welche das Ideal im Munde führen, von Oben herab verächtlich von gemeiner Natur reden, nun seinerseits mit gleicher Vornehmheit und Verachtung von der Idee und dem Ideale spricht.

Nun giebt es aber in der That in der Welt des Geistigen eine äußerlich und innerlich ordinäre Natur, welche äußerlich gemein ist, eben weil das Innere gemein ist, und in seinem Handeln und ganzen Aeußeren nur Zwecke des Neides, der Scheelsucht, Habbegier im Kleinlichen und Sinnlichen zur Erscheinung bringt. Auch diese gemeine Natur kann sich die Kunst zum Stoffe nehmen, und hat es gethan. Dann aber bleibt entweder, wie schon vorhin gesagt ist, das Darstellen als solches, die Künstlichkeit des Hervorbringens das einzig wesentliche Interesse, und in diesem Falle würde einem gebildeten Menschen vergeblich zugemuthet werden, für das ganze Kunstwerk, d. h. auch für solch einen Inhalt Theilnahme zu bezeigen, — oder der Künstler muß durch seine Auffassung noch etwas Weiteres und Tieferes daraus machen. Vorzüglich ist es die sogenannte Genremalerei, welche dergleichen Gegenstände nicht verschmäht hat, und von den Holländern bis auf die Spitze der Vollendung ist geführt worden. Was hat nun die Holländer zu diesem Genre hingeleitet, welcher Inhalt ist in diesen Bildchen ausgedrückt, die doch die höchste Kraft der Anziehung beweisen. Unter dem Titel gemeiner Natur dürfen sie nicht etwa schlechthin bei Seite gestellt und verworfen werden. Denn der eigentliche Stoff dieser Gemälde, untersucht man ihn näher, ist so gemein nicht, als man gewöhnlich glaubt.

Die Holländer haben den Inhalt ihrer Darstellungen aus sich selbst, aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens erwählt, und dieß Präsente auch durch die Kunst noch einmal verwirklicht zu haben ist ihnen nicht zum Vorwurf zu machen. Was der Mitwelt vor Augen und Geist gebracht wird, muß ihr auch angehören, wenn es ihr ganzes Interesse soll in Anspruch nehmen. Um zu wissen, worin das damalige Interesse der Holländer bestand, müssen

wir ihre Geschichte fragen. Der Holländer hat sich zum größten Theil den Boden, darauf er wohnt und lebt, selber gemacht und ist ihn fortdauernd gegen das Anstürmen des Meeres zu vertheidigen und zu erhalten genöthigt; die Bürger der Städte wie die Bauern haben durch Muth, Ausdauer, Tapferkeit die spanische Herrschaft unter Philipp dem Zweiten, dem Sohne Karl des Fünften, dieses mächtigen Königs der Welt, abgeworfen, und sich mit der politischen ebenso die religiöse Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft. Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im Kleinen wie im Großen, im eigenen Lande wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche nette Wohlstand, die Frohheit und Uebermüthigkeit in dem Selbstgefühl, daß sie dieß Alles ihrer eigenen Thätigkeit verdanken, ist es, was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht. Das aber ist kein gemeiner Stoff und Gehalt, zu dem man freilich nicht mit der Vornehmigkeit einer hohen Nase von Hof und Höflichkeiten her aus guter Gesellschaft herankommen muß. In solchem Sinne tüchtiger Nationalität hat Rembrandt seine berühmte Wache in Amsterdam, van Dyk so viele seiner Portraits, Wouwerman seine Reiterscenen gemalt, und selbst jene bäurischen Gelage, Lustigkeiten und behaglichen Späße gehören hieher.

Wir haben z. B., um ein Gegenstück anzuführen, gleichfalls gute Genrebilder auf unserer diesjährigen Kunstausstellung, doch reichen sie an Kunst der Darstellung noch lange nicht an die gleichartigen der Holländer heran, und auch im Inhalt können sie sich zu der ähnlichen Freiheit und Fröhlichkeit nicht erheben. Wir sehen z. B. eine Frau, welche ins Wirthshaus geht, um ihren Mann auszuzanken. Dieß giebt nichts als eine Scene bissiger, giftiger Menschen. Bei den Holländern dagegen in ihren Schenken, bei Hochzeiten und Tänzen, beim Schmausen und Trinken geht es, wenn's auch zu Zänkereien und Schlägen kommt, nur froh und lustig zu, die Weiber und Mädchen sind auch dabei, und das Gefühl der Freiheit und Ausgelassenheit durchdringt Alles und Jedes.

Diese geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses, welche selbst bis in die Thierstücke hereingeht und sich als Sattheit und Lust hervorkehrt, diese frische aufgeweckte geistige Freiheit und Lebendigkeit in Auffassung und Darstellung macht die höhere Seele solcher Gemälde aus.

In dem ähnlichen Sinne sind auch die Betteljungen von Morillo (in der Münchener Centralgallerie) vortrefflich. Aeußerlich genommen ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur; die Mutter laust den einen Jungen, indeß er ruhig sein Brodt kaut; zwei Andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armuth und halben Nacktheit gerade leuchtet Innen und Außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Aeußere, und die innre Freiheit im Aeußern ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt. In Paris giebt es ein Knabenportrait von Raphael; müßig liegt der Kopf auf den Arm gestützt, und blickt mit solcher Seligkeit kummerloser Befriedigung ins Weite und Freie, daß man nicht loskommen kann dieß Bild geistiger froher Gesundheit anzuschauen. Die gleiche Befriedigung gewähren uns jene Knaben von Morillo. Man sieht sie haben keine weiteren Interessen und Zwecke, doch nicht aus Stumpfsinn etwa, sondern zufrieden und selig fast wie die olympischen Götter hocken sie am Boden; sie handeln, sie sprechen nichts, aber sie sind Menschen aus einem Stück, ohne Verdrießlichkeit und Unfrieden in sich, und bei dieser Grundlage zu aller Tüchtigkeit hat man die Vorstellung, es könne Alles aus solchem Jungen werden. Das sind ganz andre Auffassungsweisen als wir bei jener zänkischen gallichten Frau, oder dem Bauer sehen, der seine Peitsche zusammenbindet, oder bei dem Postillon, welcher auf der Streu schläft.

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein seyn, und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erschei-

nen, worüber wir dem äußeren Gegenstande und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen.

Nun giebt es allerdings höhere idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Frohheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Particularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen, und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige seyn, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht. Erst in dieser Rücksicht nun ergeht die Frage, woher denn die Formen für dieß aus dem Geist Erzeugte zu entnehmen seyen. Die Einen hegen die Meinung, wie der Künstler zunächst in sich selber jene hohen Ideen trage, die er sich erschaffen, so müsse er sich auch die hohen Formen dafür, wie die Gestalten z. B. der griechischen Götter, Christus, der Apostel, Heiligen u. s. f. aus sich selber bilden. Gegen diese Behauptung zieht nun vor Allem Herr v. Rumohr zu Felde, indem er den Abweg der Kunst in dieser Richtung, in welcher die Künstler sich eigenmächtig ihre Formen im Unterschiede der Natur erfanden, erkannt und dagegen die Meisterwerke der Italiener und Niederländer als Muster aufgestellt hat. In dieser Beziehung tadelt er es (Italienische Forschungen I. p. 105), „daß die Kunstlehre der letzten sechzig Jahre darzulegen bemüht gewesen, der Zweck oder doch der Hauptzweck der Kunst bestehe darin, die Schöpfung in ihren einzelnen Gestaltungen nachzubessern, beziehungslose Formen hervorzubringen, welche das Erschaffene in's Schönere nachäffen, und das sterbliche Geschlecht gleichsam dafür schadlos halten sollten, daß die Natur eben nicht schöner zu gestalten verstanden. — Deshalb räth (p. 63) er dem Künstler „von dem titanischen Vorhaben

abzustehen, die Naturform zu verherrlichen, zu verklären, oder mit welchem anderen Namen solche Ueberhebungen des menschlichen Geistes in den Kunstschriften bezeichnet werden." — Denn er ist der Ueberzeugung, daß auch für die höchsten geistigen Gegenstände in dem Vorhandenen bereits die genügenden Außenformen vorlägen, und behauptet deshalb (p. 83), „daß die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkührlich festgesetzten Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruhe." Dabei hat Herr von Rumohr hauptsächlich die von Winckelmann angegebenen idealischen Formen der Alten im Auge. Diese Formen herausgehoben und zusammengestellt zu haben ist aber Winckelmann's unendliches Verdienst, obschon sich in Bezug auf besondere Merkmale Irrthümer mögen eingeschlichen haben. Wie z. B. (p. 115 Anm.) Herr von Rumohr zu glauben scheint, daß die Verlängerung des Unterleibes, welche Winckelmann (K. G. Bch. V. Kap. 4. §. 2.) als ein Merkmal antiker Formenideale bezeichnet, aus römischen Standbildern entnommen sei. Hiegegen nun fordert H. v. R. in seiner Polemik gegen das Ideale, der Künstler solle sich ganz dem Studium der Naturform in die Arme werfen; hier erst komme das eigentlich Schöne wahrhaft zum Vorschein. Denn sagt er (p. 144), „die wichtigste Schönheit beruhe auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkühr, gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen zu Merkmalen und Zeichen gedeihen, bei deren Anblick wir uns nothwendig theils bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern, theils auch bestimmter in uns schlummernder Gefühle bewußt werden." Und so verbinde denn auch (p. 105) „ein geheimer Zug des Geistes, etwa was man Idee nennt, den Künstler mit verwandten Naturerscheinungen, und in diesen lerne er ganz allgemach sein eigenes Wollen immer deutlicher erkennen, und werde durch sie dasselbe auszudrücken erfähigt."

Allerdings kann in der idealen Kunst von willkührlich fest-

gesetzten Zeichen nicht die Rede seyn, und wenn es geschehen ist, daß jene idealen Formen der Alten mit Hintansetzung der ächten Naturform zu falschen und leeren Abstractionen sind nachgebildet worden, so thut Herr v. Rumohr recht daran sich auf's Stärkste dagegen zu opponiren.

Als das Hauptsächliche aber bei diesem Gegensatze des Kunstideals und der Natur ist folgendes festzustellen.

Die vorhandenen Naturformen des geistigen Gehaltes sind in der That als symbolisch in dem allgemeinen Sinne zu nehmen, daß sie nicht unmittelbar für sich selber gelten, sondern ein Erscheinen sind des Innern und Geistigen, welches sie ausdrücken. Das macht schon in ihrer Wirklichkeit außerhalb der Kunst ihre Idealität im Unterschiede der Natur als solcher aus, die nichts Geistiges darstellt. In der Kunst nun soll auf ihrer höheren Stufe der innere Gehalt des Geistes seine Außengestalt erhalten. Dieser Gehalt ist im wirklichen menschlichen Geiste, und so hat er wie das menschliche Innre überhaupt seine vorhandene Außengestalt, in welcher er sich ausspricht. Wie sehr nun auch dieser Punkt zuzugeben ist, so bleibt es doch wissenschaftlich eine durchaus müßige Frage, ob es in der vorhandenen Wirklichkeit so schöne ausdrucksvolle Gestalten und Physiognomien giebt, deren sich die Kunst bei Darstellung z. B. eines Jupiter, seiner Hoheit, Ruhe, Macht, einer Juno, Venus, eines Petrus, Christus, Johannes, einer Maria u. s. f. unmittelbar als Portrait bedienen könne. Es läßt sich zwar dafür und dawider streiten, aber es bleibt eine ganz empirische, und selbst als empirisch unentscheidbare Frage. Denn der einzige Weg der Entscheidung wäre das wirkliche Zeigen, das sich z. B. für die griechischen Götter schwer möchte bewerkstelligen lassen, und auch für die Gegenwart hat der Eine etwa vollendete Schönheiten gesehn, der Andre tausendmal Gescheutere nicht. Außerdem aber giebt die Schönheit der Form überhaupt noch immer nicht das, was wir Ideal nannten, da zum Ideal auch zugleich Individualität des Gehalts, und dadurch auch

der Form gehört. Ein der Form nach durchaus regelmäßiges schönes Gesicht z. B. kann dennoch kalt und ausdruckslos seyn. Die Ideale der griechischen Götter aber sind Individuen, denen auch eine charakteristische Bestimmtheit innerhalb der Allgemeinheit nicht abgeht. Die Lebendigkeit des Ideals nun beruht gerade darin, daß diese bestimmte geistige Grundbedeutung, welche zur Darstellung kommen soll, durch alle besondere Seiten der äußeren Erscheinung, Haltung, Stellung, Bewegung, Gesichtszüge, Form und Gestalt der Glieder u. s. f. vollständig durchgearbeitet sey, so daß nichts Leeres und Unbedeutendes übrig bleibe, sondern Alles sich als von jener Bedeutung durchdrungen erweise. Was uns z. B. von griechischer Sculptur als in der That dem Phidias zugehörig in neuester Zeit vor Augen gestellt ist, erhebt vornehmlich durch diese Art durchgreifender Lebendigkeit. Das Ideal ist noch in seiner Strenge festgehalten und hat den Uebergang zu Anmuth, Lieblichkeit, Fülle und Grazie nicht gemacht, sondern hält jede Form noch in fester Beziehung auf die allgemeine Bedeutung, welche verleiblicht werden sollte. Diese höchste Lebendigkeit zeichnet die großen Künstler aus.

Solch eine Grundbedeutung ist der Particularität der wirklichen Erscheinungswelt gegenüber in sich abstract zu nennen; und zwar vorzugsweise in der Sculptur und Malerei, welche nur einen Moment herausheben, ohne zu der vielseitigen Entwicklung fortzugehn, in welcher Homer z. B. den Charakter des Achill als eben so hart und grausam als mild und freundlich, und nach so vielen anderen Seelenzügen zu schildern vermochte. In der vorhandenen Wirklichkeit nun kann solche Bedeutung auch wohl ihren Ausdruck finden, wie es z. B. fast kein Gesicht geben wird, das nicht den Anblick der Frömmigkeit, Andacht, Heiterkeit u. s. w. liefern könnte, aber solche Physiognomien drücken noch tausenderlei daneben aus, was zu der auszuprägenden Grundbedeutung entweder gar nicht paßt, oder zu ihr in keiner näheren Beziehung steht. Deshalb wird sich auch ein Portrait sogleich durch seine Particu-

larität als Portrait bekunden. Auf altdeutschen und niederländischen Gemälden z. B. findet sich häufig der Donatar mit seiner Familie, Frau, Söhnen und Töchtern abgebildet. Sie alle sollen in Andacht versenkt erscheinen, und die Frömmigkeit leuchtet wirklich aus allen Zügen hervor, aber außerdem erkennen wir in den Männern etwa wackere Kriegsleute, kräftig bewegte Menschen, in Leben und Leidenschaft des Wirkens viel versucht, und in den Frauen sehen wir Ehefrauen von ähnlicher lebenskräftiger Tüchtigkeit. Vergleichen wir hiermit selbst in diesen Gemälden, welche in Rücksicht auf ihre naturwahren Physiognomien berühmt sind, Maria oder danebenstehende Heilige und Apostel, so ist auf ihren Gesichtern dagegen nur ein Ausdruck zu lesen, und alle Formen, der Knochenbau, die Muskeln, die ruhenden und bewegten Züge, sind auf diesen einen Ausdruck concentrirt. Das Anpassende erst der ganzen Formation giebt den Unterschied des eigentlich Idealen und des Portraits.

Nun könnte man sich vorstellen, der Künstler solle sich aus dem Vorhandenen die besten Formen hier und dort auserlesen und sie zusammen stellen, oder auch, wie es geschieht, aus Kupferstich- und Holzschnitt-Sammlungen sich Physiognomien, Stellungen u. s. f. heraussuchen, um für seinen Inhalt die ächten Formen zu finden. Mit diesem Sammlen und Wählen aber ist die Sache nicht abgethan, sondern der Künstler muß sich schaffend verhalten, und in seiner eigenen Phantasie mit Kenntniß der entsprechenden Formen wie mit tiefem Sinn und gründlicher Empfindung die Bedeutung, die ihn beseelt, durch und durch und aus einem Guß heraus bilden und gestalten.

B. Die Bestimmtheit des Ideals.

Das Ideal als solches, welches wir bisher seinem allgemeinen Begriff nach betrachtet haben, war relativ leicht zu fassen. Indem nun aber das Kunstschöne, insofern es Idee ist, nicht bei

seinem bloß allgemeinen Begriffe stehen zu bleiben vermag, sondern schon diesem Begriffe nach, Bestimmtheit und Besonderheit in sich hat, und deshalb auch aus sich heraus in die wirkliche Bestimmtheit hinübertreten muß; so kommt von dieser Seite her die Frage in Anregung, in welcher Weise, dem Herausgehn in die Aeußerlichkeit nnd Endlichkeit und somit in das Nicht-Ideale zum Trotz, das Ideale sich dennoch zu erhalten, so wie umgekehrt das endliche Daseyn die Idealität des Kunstschönen in sich aufzunehmen im Stande sey.

Wir haben in dieser Beziehung folgende Punkte zu besprechen:

Erstens die Bestimmtheit des Ideals als solche;

Zweitens die Bestimmtheit, insoweit sie sich durch ihre Besonderheit zur Differenz in sich und zur Lösung derselben fortentwickelt, was wir im Allgemeinen als Handlung bezeichnen können;

Drittens die äußerliche Bestimmtheit des Ideals.

I. Die ideale Bestimmtheit als solche.

1. Wir sahen bereits, die Kunst habe vor Allem das Göttliche zum Mittelpunkte ihrer Darstellungen zu machen. Das Göttliche nun aber für sich als Einheit und Allgemeinheit festgehalten ist wesentlich nur für den Gedanken, und als an sich selbst bildlos dem Bilden und Gestalten der Phantasie entzogen, wie denn auch den Juden und Muhamedanern verboten ist, sich ein Bild von Gott für die nähere im Sinnlichen sich umthuende Anschauung zu entwerfen. Für die bildende Kunst, welche der concretesten Lebendigkeit der Gestalt durchweg bedarf, ist deshalb hier kein Raum und die Lyrik allein vermag in der Erhebung zu Gott den Preis seiner Macht und Herrlichkeit anzustimmen.

2. Nach der andern Seite hin jedoch ist das Göttliche, wie sehr ihm auch Einheit und Allgemeinheit zukommt, ebenso sehr auch in sich selbst wesentlich bestimmt, und indem es somit der Abstraction sich entschlägt, giebt es sich auch der Bildlichkeit und

Anschaubarkeit hin. Wird es nun in Form der Bestimmtheit von der Phantasie aufgefaßt und bildlich dargestellt, so tritt dadurch sogleich eine Mannichfaltigkeit des Bestimmens ein, und hier erst beginnt das eigentliche Bereich der idealen Kunst.

Denn erstens zerspaltet und zersplittert sich die eine göttliche Substanz zu einer Vielheit selbstständig in sich beruhender Götter, wie in der polytheistischen Anschauung der griechischen Kunst, und auch für die christliche Vorstellung erscheint Gott, seiner rein geistigen Einheit in sich gegenüber, als wirklicher Mensch in das Irdische und Weltliche unmittelbar verflochten. Zweitens ist das Göttliche in seiner bestimmten Erscheinung und Wirklichkeit überhaupt, im Sinn und Gemüth, Wollen und Vollbringen des Menschen gegenwärtig und wirksam, und so werden in dieser Sphäre vom Geiste Gottes erfüllte Menschen, Heilige, Märtyrer, Selige, Fromme überhaupt ein gleich gemäßer Gegenstand auch der idealen Kunst. Mit diesem Prinzip der Besonderheit aber des Göttlichen und seines bestimmten und damit auch weltlichen Daseyns, kommt drittens die Particularität der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein. Denn das ganze menschliche Gemüth mit Allem, wovon es im Innersten bewegt wird und was eine Macht in ihm ist, jede Empfindung und Leidenschaft, jedes tiefere Interesse der Brust, dieß concrete Leben bildet den lebendigen Stoff der Kunst, und das Ideal ist dessen Darstellung und Ausdruck.

Das Göttliche dagegen als reiner Geist in sich ist nur Gegenstand der denkenden Erkenntniß. Der aber in Thätigkeit verleiblichte Geist, insoweit er nur immer an die Menschenbrust anklingt, gehört der Kunst. Hier jedoch thun sich dann sogleich besondere Interessen und Handlungen, bestimmte Charaktere und momentane Zustände und Situationen derselben — überhaupt die Verwicklungen mit Aeußerlichem hervor, und es ist deshalb anzugeben, worin zunächst im Allgemeinen das Ideale in Beziehung auf diese Bestimmtheit liegt.

3. Die höchste Reinheit des Idealen nach dem bereits früher Ausgeführten wird auch hier nur darin bestehen, daß die Götter, daß Christus, Apostel, Heilige, Büßer und Fromme in ihrer seeligen Ruhe und Befriedigung vor uns hingestellt werden, in welcher sie das Irdische mit der Noth und dem Drang seiner mannichfachen Verflechtungen, Kämpfe und Gegensätze nicht berührt. In diesem Sinne hat besonders die Sculptur und Malerei Gestalten für die einzelnen Götter, ebenso für Christus als Welterlöser, die einzelnen Apostel und Heilige, in idealer Weise gefunden. Das an sich selbst Wahrhaftige im Daseyn kommt hier nur in seinem Daseyn als auf sich selber bezogen und nicht aus sich heraus in endliche Verhältnisse hineingezerrt zur Darstellung. Dieser Abgeschlossenheit in sich fehlt es zwar nicht an Particularität, aber die im Aeußerlichen und Endlichen auseinanderlaufende Besonderheit ist zur einfachen Bestimmtheit gereinigt, so daß die Spuren eines äußeren Einflusses und Verhältnisses durchweg getilgt erscheinen. Diese thatlos ewige Ruhe in sich, oder dieß Ausruhen — wie beim Herkules z. B. — macht auch in der Bestimmtheit das Ideale als solches aus. Werden daher die Götter auch in Verwicklung gestellt, so müssen sie dennoch in ihrer unvergänglichen, unantastbaren Hoheit verbleiben. Denn Jupiter, Juno, Apollo, Mars z. B. sind zwar bestimmte aber feste Mächte und Gewalten, welche ihre selbstständige Freiheit in sich bewahren, auch wenn ihre Thätigkeit nach Außen gewandt ist. Und so darf denn innerhalb der Bestimmtheit des Ideals nicht nur eine einzelne Particularität erscheinen, sondern die geistige Freiheit muß sich an sich selbst als Totalität, und in diesem Beruhen auf sich als die Möglichkeit zu Allem zeigen.

Weiter herunter in dem Gebiet des Weltlichen und Menschlichen nun erweist sich das Ideale in der Weise wirksam, daß irgend ein substantieller Gehalt, der den Menschen ausfüllt, das nur Particuläre der Subjectivität zu bewältigen die Kraft behält. Dadurch wird nämlich das Besondere im Empfinden und Thun

der Zufälligkeit entrissen und die concrete Particularität in größerer Zusammenstimmung mit ihrer eigentlichen innern Wahrheit dargestellt; wie denn überhaupt was man das Edle, Vortreffliche und Vollkommne in der menschlichen Brust heißt, nichts Anders ist, als daß die wahre Substanz des Geistigen, Sittlichkeit, Göttlichkeit, sich als das Mächtige im Subject bekundet und der Mensch deshalb seine lebendige Thätigkeit, Willenskraft, seine Interessen, Leidenschaften u. s. f. nur in dieß Substantielle hineinlegt, um darin seinen wahren innern Bedürfnissen Befriedigung zu geben. —

Wie sehr nun aber auch im Ideal die Bestimmtheit des Geistes und seiner Aeußerlichkeit einfach in sich resumirt erscheint, so ist dennoch mit der in's Daseyn herausgekehrten Besonderheit zugleich das Prinzip der Entwickelung und damit in dem Verhältniß nach Außen der Unterschied und Kampf der Gegensätze unmittelbar verbunden. Dieß führt uns zur näheren Betrachtung der in sich differenten, processirenden Bestimmtheit des Ideals, welche wir im Allgemeinen als Handlung fassen können.

II. Die Handlung.

Der Bestimmtheit als solcher kommt als idealer die freundliche Unschuld engelgleicher himmlischer Seligkeit, die thatlose Ruhe, die Hoheit selbstständig auf sich beruhender Macht, wie die Tüchtigkeit und Beschlossenheit überhaupt des in sich selbst Substantiellen zu. Das Innre jedoch und Geistige ist ebenso sehr nur als thätige Bewegung und Entfaltung. Entfaltung aber ist nicht ohne Einseitigkeit und Entzweiung. Der volle totale Geist, in seine Besonderheiten sich auseinanderbreitend, tritt aus seiner Ruhe sich selbst gegenüber mitten in den Gegensatz des verworrenen Weltwesens hinein, und vermag sich in dieser Zerspaltung nun auch dem Unglück und Unheil des Endlichen nicht mehr zu entziehen.

Schon die ewigen Götter des Polytheismus leben nicht in ewigem Frieden. Sie gehen zu Parteiungen und Kämpfen mit

entgegenstrebenden Leidenschaften und Zwecken fort, und müssen sich dem Schicksal unterwerfen. Selbst der christliche Gott ist dem Uebergange zur Erniedrigung des Leidens, ja zur Schmach des Todes nicht entnommen, und wird von dem Seelenschmerze nicht befreit, in welchem er rufen muß: „mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen;" seine Mutter erduldet die ähnliche herbe Pein, und das menschliche Leben überhaupt ist ein Leben des Streits, der Kämpfe und Schmerzen. Denn die Größe und Kraft mißt sich wahrhaft erst an der Größe und Kraft des Gegensatzes, aus welchem der Geist sich zur Einheit in sich wieder zusammenbringt, die Intensität und Tiefe der Subjectivität thut sich um so mehr hervor, je unendlicher und ungeheurer sie auseinandergezogen wird, und je zerreißender die Widersprüche sind, unter denen sie dennoch fest in sich selber zu bleiben hat. In dieser Entfaltung allein bewährt sich die Macht der Idee und des Idealen, denn Macht besteht nur darin, sich im Negativen seiner zu erhalten.

Indem nun aber die Besonderheit des Ideals durch solche Entwickelung in das Verhältniß nach Außen tritt, und dadurch sich in eine Welt hineinbegiebt, welche statt das ideale freie Zusammenstimmen des Begriffs und seiner Realität an sich selber darzustellen, vielmehr ein Daseyn zeigt, das schlechthin nicht ist, wie es seyn soll, so haben wir bei der Betrachtung dieses Verhältnisses aufzufassen, in wie fern die Bestimmtheiten, in welche das Ideal eingeht, entweder für sich selbst die Idealität unmittelbar enthalten, oder derselben mehr oder weniger fähig werden können.

In dieser Beziehung fordern drei Hauptpunkte unsre nähere Aufmerksamkeit.

Erstlich der allgemeine Weltzustand, welcher die Voraussetzung für die individuelle Handlung und deren Charaktere ist.

Zweitens die Besonderheit des Zustandes, dessen Be-

stimmtheit in jene substantielle Einheit die Differenz und Spannung hervorbringt, die das Anregende für die Handlung wird, — die Situation und deren Conflicte.

Drittens die Auffassung der Situation von Seiten der Subjectivität und die Reaction, durch welche der Kampf und die Auflösung der Differenz zum Vorschein kommt — die eigentliche Handlung.

1. Der allgemeine Weltzustand.

Die ideale Subjectivität trägt als lebendiges Subject die Bestimmung in sich, zu handeln, sich überhaupt zu bewegen und zu bethätigen, insofern sie was in ihr ist auszuführen und zu vollbringen hat. Dazu bedarf sie einer umgebenden Welt als allgemeinen Bodens für ihre Realisationen. Wenn wir in dieser Beziehung von Zustand sprechen, so ist hierunter die allgemeine Art und Weise verstanden, in welcher das Substantielle vorhanden ist, das als das eigentlich wesentliche innerhalb der geistigen Wirklichkeit alle Erscheinungen derselben zusammenhält. Man kann in diesem Sinne z. B. von einem Zustande der Bildung, der Wissenschaften, des religiösen Sinnes, oder auch der Finanzen, der Rechtspflege, des Familienlebens und anderer sonstiger Lebensrichtungen sprechen. Alle diese Seiten sind dann aber in der That nur Formen von ein und demselben Geiste und Gehalt, der sich in ihnen explicirt und verwirklicht. — Insofern nun hier näher von dem Weltzustande der geistigen Wirklichkeit die Rede ist, so haben wir denselben von Seiten des Willens aufzunehmen. Denn durch den Willen ist es, daß der Geist überhaupt ins Daseyn tritt, und die unmittelbaren substantiellen Bande der Wirklichkeit zeigen sich in der bestimmten Art, in welcher die Willensbestimmungen, die Begriffe des Sittlichen, Gesetzlichen, überhaupt dessen zur Thätigkeit gelangen, was wir im Allgemeinen die Gerechtigkeit nennen können.

Da fragt es sich nun, wie solch ein allgemeiner Zustand be-

schaffen seyn müsse, um sich der Individualität des Ideals gemäß zu erweisen.

a) Aus dem Früheren her lassen sich sogleich folgende Punkte feststellen.

α) Das Ideal ist Einheit in sich, und nicht nur formelle äußerliche, sondern immanente Einheit des Inhalts an ihm selbst. Dieß in sich einige substantielle Beruhen auf sich haben wir oben bereits als das Selbstgenügen, die Ruhe und Seligkeit des Ideals bezeichnet. Auf unsrer jetzigen Stufe wollen wir diese Bestimmung als die Selbstständigkeit herausheben und von dem allgemeinen Weltzustande fordern, daß er in Form der Selbstständigkeit erscheinen solle, um die Gestalt des Ideals in sich aufnehmen zu können.

Selbstständigkeit jedoch ist ein zweideutiger Ausdruck.

αα) Denn gewöhnlich heißt man das in sich selbst Substantielle schon dieser Substantialität und Ursachlichkeit wegen das schlechthin Selbstständige, und pflegt es das in sich Göttliche und Absolute zu nennen. In dieser Allgemeinheit und Substanz als solcher festgehalten ist es dann aber nicht in sich selber subjectiv und findet deshalb sogleich an dem Besondren der concreten Individualität seinen festen Gegensatz. In diesem Gegensatz jedoch geht, wie beim Gegensatz überhaupt, die wahre Selbstständigkeit verloren.

ββ) Umgekehrt ist man gewohnt, der wenn auch nur formell auf sich beruhenden Individualität in der Festigkeit ihres subjectiven Charakters Selbstständigkeit zuzuschreiben. Jedes Subject aber, dem der wahrhafte Lebensgehalt in so weit abgeht, daß diese Mächte und Substanzen außer ihm für sich selbst dastehen, und seinem innern und äußern Daseyn ein fremder Inhalt bleiben, fällt ebenso sehr in den Gegensatz gegen das wahrhaft Substantielle, und verliert dadurch den Standpunkt inhaltsvoller Selbstständigkeit und Freiheit.

Die wahre Selbstständigkeit besteht allein in der Einheit und

Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit, indem ebensosehr das Allgemeine durch das Einzelne erst concrete Realität gewinnt, als das einzelne und besondre Subject in dem Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den ächten Gehalt seiner Wirklichkeit findet.

γγ) Wir dürfen daher für den allgemeinen Weltzustand die Form der Selbstständigkeit hier nur so betrachten, daß die substantielle Allgemeinheit in diesem Zustande, um selbstständig zu seyn, die Gestalt der Subjectivität an ihr selbst haben müsse. Die nächste Erscheinungsweise dieser Identität, welche uns beifallen kann, ist die des Denkens. Denn das Denken ist einerseits subjectiv, andrerseits hat es als Product seiner wahren Thätigkeit das Allgemeine und ist Beides Allgemeinheit und Subjectivität in freier Einheit. Doch das Allgemeine des Denkens gehört der Kunst in ihrer Schönheit nicht an, und außerdem ist beim Denken die sonstige besondere Individualität in ihrer Natürlichkeit und Gestalt, wie in ihrem praktischen Handeln und Vollbringen, mit der Allgemeinheit der Gedanken nicht in nothwendigem Zusammenklange. Im Gegentheil tritt eine Differenz des Subjects in seiner concreten Wirklichkeit und des Subjects als denkenden ein, oder kann doch eintreten. Dieselbe Scheidung betrifft den Gehalt des Allgemeinen selbst. Wenn nämlich das Aechte und Wahre sich in den denkenden Subjecten bereits von deren sonstigen Realität zu unterscheiden anfängt, so hat es sich auch schon in der objectiven Erscheinung als für sich Allgemeines von dem übrigen Daseyn getrennt, und gegen dasselbe Festigkeit und Macht des Bestehens erhalten. Im Ideal aber soll gerade die besondere Individualität mit dem Substantiellen in trennungslosem Zusammenklange bleiben, und insoweit dem Ideal Freiheit und Selbstständigkeit der Subjectivität zukommt, insoweit darf die umgebende Welt der Zustände und Verhältnisse keine für sich bereits, unabhängig vom Subjectiven und Individuellen, wesentliche Objectivität haben. Das ideale Individuum muß in

sich beschlossen, das Objective muß noch das Seinige seyn, und sich nicht losgelöst von der Individualität der Subjecte für sich bewegen und vollbringen, weil sonst das Subject gegen die für sich schon fertige Welt als das bloß Untergeordnete zurücktritt. — In dieser Hinsicht also muß wohl das Allgemeine im Individuum als das Eigene und Eigenste desselben wirklich seyn, aber nicht als das Eigene des Subjects, insofern es Gedanken hat, sondern als das Eigene seines Charakters und Gemüths. Mit andern Worten fordern wir daher für die Einheit des Allgemeinen und Individuellen, der Vermittlung und Unterscheidung des Denkens gegenüber, die Form der Unmittelbarkeit, und die Selbstständigkeit, welche wir in Anspruch nehmen, erhält die Gestalt unmittelbarer Selbstständigkeit. Damit ist aber sogleich die Zufälligkeit verbunden. Denn ist das Allgemeine und Durchgreifende des menschlichen Lebens in der Selbstständigkeit der Individuen unmittelbar nur als deren subjectives Gefühl, Gemüth, Charakteranlage vorhanden, und soll es keine andere Form der Existenz gewinnen, so wird es eben dadurch schon dem Zufall des Willens und Vollbringens anheimgestellt. Es bleibt sodann nur das Eigenthümliche gerade dieser Individuen und ihrer Sinnesweise, und hat als particuläres Eigenthum derselben für sich selbst keine Macht und Nothwendigkeit sich durchzusetzen, sondern erscheint, statt sich in allgemeiner, durch sich selber festgewordener Weise immer von Neuem zu verwirklichen, rein als das Beschließen, Ausführen und ebenso willkührliche Unterlassen des nur auf sich beruhenden Subjects, seiner Empfindung, Anlage, Kraft, Tüchtigkeit, List und Geschicklichkeit.

Diese Art der Zufälligkeit also macht hier das Charakteristische des Zustandes aus, welchen wir als den Boden und die gesammte Erscheinungsweise des Ideals forderten.

β) Um die bestimmte Gestalt solch einer Wirklichkeit klarer hervortreten zu lassen, wollen wir einen Blick auf die entgegengesetzte Weise der Existenz werfen.

αα) Sie ist da vorhanden, wo der sittliche Begriff, die Gerechtigkeit und deren vernünftige Freiheit sich bereits in Form einer gesetzlichen Ordnung hervorgearbeitet und bewährt hat, so daß sie nun auch im Aeußerlichen als in sich unbewegliche Nothwendigkeit da ist, ohne von der besonderen Individualität und Subjectivität des Gemüths und Charakters abzuhängen. Dieß ist in dem Staatsleben, wo dasselbe dem Begriff des Staats gemäß zur Erscheinung kommt, der Fall; denn nicht jedes Zusammentreten der Individuen zu einem gesellschaftlichen Verbande, nicht jedes patriarchalische Zusammengeschlossenseyn ist Staat zu nennen. Im wahren Staate gelten die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte, insofern sie die allgemeinen vernünftigen Bestimmungen der Freiheit ausmachen, nun auch in dieser ihrer Allgemeinheit und Abstraction, und sind nicht mehr von dem Zufall des Beliebens und der particulären Eigenthümlichkeit bedingt. Wie das Bewußtseyn sich die Vorschriften und Gesetze in ihrer Allgemeinheit vor sich gebracht hat, so sind sie auch äußerlich wirklich als dieses Allgemeine, das für sich seinen ordnungsmäßigen Gang geht, und öffentliche Gewalt und Macht über die Individuen hat, wenn sie ihre Willkühr dem Gesetz auf verletzende Weise entgegenzustellen unternehmen.

ββ) Ein solcher Zustand setzt die vorhandene Scheidung der Allgemeinheiten des gesetzgebenden Verstandes von der unmittelbaren Lebendigkeit voraus; wenn wir unter Lebendigkeit jene Einheit verstehn, in welcher alles Substantielle und Wesentliche der Sittlichkeit und Gerechtigkeit nur erst in den Individuen als Gefühl und Gesinnung Wirklichkeit gewonnen hat, und durch sie allein gehandhabt wird. In dem gebildeten Zustande des Staats gehört Recht und Gerechtigkeit, ebenso Religion und Wissenschaft, oder die Sorge wenigstens für die Erziehung zur Religiösität und Wissenschaftlichkeit der öffentlichen Macht an, und wird von ihr geleitet und durchgesetzt.

γγ) Die einzelnen Individuen erhalten dadurch im Staate

neten Staate die öffentlichen Gewalten nicht an ihnen selber individuelle Gestalt, sondern das Allgemeine als solches herrscht in seiner Allgemeinheit, in welcher die Lebendigkeit des individuellen als aufgehoben oder als nebensächlich und gleichgültig erscheint. In solchem Zustande also ist die von uns geforderte Selbstständigkeit nicht zu finden. Deshalb haben wir für freie Gestaltung der Individualität die entgegengesetzten Zustände gefordert, in welchen das Gelten des Sittlichen allein auf den Individuen beruht, welche sich aus ihrem besondern Willen und der hervorragenden Größe und Wirksamkeit ihres Charakters an die Spitze der Wirklichkeit stellen, innerhalb welcher sie leben. Das Gerechte bleibt dann ihr eigenster Beschluß, und wenn sie das an und für sich Sittliche durch ihr Handeln verletzen, so giebt es keine öffentliche gewalthabende Macht, welche sie zur Rechenschaft zieht und bestraft, sondern nur das Recht einer inneren Nothwendigkeit, welche sich lebendig zu besondern Charakteren, äußerlichen Zufälligkeiten und Umständen u. s. f. individualisirt und nur in dieser Form wirklich wird. Hierin unterscheidet sich eben die Strafe von der Rache. Die gesetzliche Strafe macht das allgemeine festgesetzte Recht gegen das Verbrechen geltend und übt sich durch ihre Organe der öffentlichen Gewalt, durch Gericht und Richter, welche als Person das Accidentelle sind, nach allgemeinen Normen aus. Die Rache kann gleichfalls an sich selbst gerecht seyn, aber sie beruht auf der Subjectivität derer, welche sich der geschehenen That annehmen und aus dem Recht ihrer eigenen Brust und Gesinnung heraus das Unrecht an dem Schuldigen rächen. Die Rache des Orest z. B. ist gerecht gewesen, aber er hat sie nur nach dem Gesetz seiner particulären Tugend, nicht aber nach Urtheil und Recht ausgeführt. — In dem Zustande, den wir für die Kunstdarstellung in Anspruch nahmen, soll also durchgängig das Sittliche und Gerechte individuelle Gestalt in dem Sinne behalten, daß es ausschließlich von den Individuen abhängt und nur in ihnen und durch sie zur Lebendigkeit und Wirklichkeit gelangt.

So ist, um auch dieß noch anzuführen, in den geordneten Staaten die äußere Existenz des Menschen gesichert, sein Eigenthum beschützt, und er hat eigentlich nur seine subjective Gesinnung und Einsicht für sich und durch sich. In jenem staatslosen Zustande aber beruht auch die Sicherung des Lebens und Eigenthums nur in der einzelnen Kraft und Tapferkeit jedes Individuum, das auch für seine eigene Existenz und die Erhaltung dessen, was ihm gehört und gebührt, zu sorgen hat.

Ein solcher Zustand ist es, den wir der Heroenzeit zuzuschreiben gewohnt sind. Welcher von diesen Zuständen nun aber, der eines ausgebildeten Staatslebens, oder der eines Heroenzeitalters, der bessere sey, ist hier zu erläutern der Ort nicht. Wir haben es hier nur mit dem Ideal der Kunst zu thun, und für die Kunst muß die Scheidung von Allgemeinheit und Individualität noch nicht in der angegebenen Weise heraustreten, wie sehr dieser Unterschied auch für die sonstige Wirklichkeit des geistigen Daseyns nothwendig ist. Denn die Kunst und ihr Ideal ist eben das Allgemeine, insofern es für die Anschauung gestaltet, und deshalb mit der Particularität und deren Lebendigkeit noch in unmittelbarer Einheit ist.

αα) Dieß findet in dem sogenannten Heroenzeitalter statt, das als eine Zeit erscheint, in welcher die Tugend, *ἀρετὴ*, im Sinne der Griechen, den Grund der Handlungen ausmacht. Wir müssen in dieser Rücksicht *ἀρετὴ* und virtus nach römischer Bedeutung wohl unterscheiden. Die Römer hatten sogleich ihre Stadt, ihre gesetzlichen Einrichtungen, und gegen den Staat, als den allgemeinen Zweck, sollte die Persönlichkeit sich aufgeben. Abstract nur ein Römer zu seyn, in der eigenen energischen Subjectivität nur den römischen Staat, das Vaterland und dessen Hoheit und Macht vorzustellen, das ist der Ernst und die Würde der Römertugend. Heroen dagegen sind Individuen, welche aus der Selbstständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkühr heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen, und

bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist. Diese unmittelbare Einheit aber von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens liegt in der griechischen Tugend, so daß die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urtheil und Gericht unterworfen zu seyn. So treten z. B. die griechischen Heroen in einem vorgesetzlichen Zeitalter auf, oder werden selber Stifter von Staaten, so daß Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte von ihnen ausgehn und sich als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt, verwirklichen. In dieser Weise ward schon Herkules von den Alten gepriesen und steht für sie als ein Ideal ursprünglicher heroischer Tugend da. Seine freie selbstständige Tugend, in welcher er aus der Particularität seines Willens dem Unrecht steuert und gegen menschliche und natürliche Ungeheuer kämpft, ist nicht der allgemeine Zustand seiner Zeit, sondern gehört ihm ausschließlich und eigenthümlich an. Und dabei ist er nicht eben ein moralischer Held, wie seine Geschichte mit den funfzig Töchtern des Thespios zeigt, die in einer Nacht von ihm empfangen haben, und auch nicht vornehm, wenn wir des Augiasstalles gedenken, sondern er erscheint überhaupt als ein Bild dieser vollkommen selbstständigen Kraft und Stärke des Rechten und Gerechten, für dessen Verwirklichung er sich unzähligen Mühseligkeiten und Arbeiten aus freier Wahl und eigner Willkühr unterzogen hat. Zwar vollbringt er einen Theil seiner Thaten im Dienste und auf Befehl des Eurystheus, doch diese Abhängigkeit ist nur ein ganz abstracter Zusammenhang, kein vollständig gesetzliches und befestigtes Band, durch welches ihm die Kraft selbstständig für sich handelnder Individualität entzogen würde. — Von ähnlicher Art sind die homerischen Helden. Allerdings haben auch sie ein gemeinschaftliches Oberhaupt, doch ihr Verband ist gleichfalls kein schon vorher gesetzlich feststehendes Verhältniß, das sie zur Unterwerfung nöthigte, sondern sie folgen dem Agamemnon freiwillig, der kein

Monarch im heutigen Sinne des Worts ist, und so giebt nun auch jeder der Helden seinen Rath, der erzürnte Achill trennt sich selbstständig los, und überhaupt kommt und geht, kämpft und ruht Jeder, wie es ihm eben beliebt. In der gleichen Selbstständigkeit, an keine ein für allemal befestigte Ordnung gebunden, und als bloße Partikeln derselben, treten die Helden der ältern arabischen Poesie auf, und auch das Schah-Nameh des Ferdusi liefert uns ähnliche Gestalten. Im christlichen Abendlande ist das Lehnsverhältniß und Ritterthum der Boden für freie Heldenschaft und auf sich beruhende Individualitäten. Von dieser Art sind die Helden der Tafelrunde, so wie der Heldenkreis, dessen Mittelpunkt Karl der Große bildet. Karl ist wie Agamemnon von freien Heldengestalten umgeben, und deshalb ein gleich machtloser Zusammenhalt, indem er seine Vasallen stets muß zu Rathe ziehn und zuzusehn genöthigt ist, wie sie ebenso sehr ihren eigenen Leidenschaften folgen, und mag er auch poltern wie Jupiter auf dem Olymp, ihn dennoch mit seinen Unternehmungen im Stiche lassen, und selbstständig auf Abentheuer ausziehn. Das vollendete Musterbild ferner für dieß Verhältniß finden wir im Cid. Auch er ist Genoß eines Bundes, einem Könige anhängig und hat seinen Vasallenpflichten Genüge zu leisten, aber diesem Verbande steht das Gesetz der Ehre als die Herrscherstimme der eigenen Persönlichkeit gegenüber, für deren unbefleckten Glanz, Adel und Ruhm der Castilianer kämpft. Und so kann der König auch hier nur mit Rath und Einwilligung seiner Vasallen richten, beschließen, Krieg führen; wollen sie nicht, so fechten sie nicht mit, und unterwerfen sich auch nicht etwa einer Majorität von Stimmen, sondern jeder steht für sich da, und schöpft seinen Willen, wie seine Kraft zum Handeln aus sich selber. Ein ähnliches glänzendes Bild unabhängiger Selbstständigkeit bieten die sarazenischen Helden dar, welche sich uns in fast noch spröderer Gestalt zeigen. — Selbst der Reinecke Fuchs erneuert uns den Anblick eines ähnlichen Zustandes. Der Löwe ist zwar Herr und König, aber Wolf

und Bär u. s. w. sitzen gleichfalls mit zu Rath, Reinecke und die Anderen auch treiben's wie sie wollen, kommt's zur Klage, so lügt sich der Schalk listig heraus, oder findet particuläre Intressen des Königs und der Königin, die er sich zu Nutze macht, und seinen Gebieter klug, wozu er eben mag, zu beschwatzen weiß.

ββ) Wie nun aber im Heroenzustande das Subject mit seinem gesammten Wollen, Thun, Vollbringen im unmittelbaren Zusammenhange bleibt, so steht es auch ungetheilt für das ein, was irgend an Folgen aus diesem Thun entspringt. Wenn wir dagegen handeln oder Handlungen beurtheilen, so fordern wir, um dem Individuum eine Handlung imputiren zu können, daß es die Art seiner Handlung und die Umstände, unter welchen dieselbe vollbracht ist, gewußt und erkannt habe. Ist der Inhalt der Umstände von anderer Art und trägt die Objectivität insofern andere Bestimmungen in sich, als diejenigen, welche in das Bewußtseyn des Handelnden getreten sind, so nimmt der heutige Mensch nicht den gesammten Umfang dessen, was er gethan hat auf sich, sondern er weist den Theil seiner That von sich ab, welcher durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände selber anders geworden ist als er im Willen lag, und rechnet sich nur das zu, was er gewußt, und in Beziehung auf dieses Wissen mit Vorsatz und Absicht vollbracht hat. Der heroische Charakter aber macht diese Unterscheidung nicht, sondern steht für das Ganze seiner That mit seiner ganzen Individualität ein. Oedip z. B. begegnet auf der Wanderung zum Orakel einem Manne, und erschlägt ihn im Zwist. In den Tagen dieses Streites wäre die That kein Verbrechen gewesen; der Mann hat sich gewaltthätig gegen ihn gezeigt. Aber derselbe Mann war sein Vater. Oedip heirathet eine Königin; die Gattin ist seine Mutter, wissenlos ist er in eine blutschänderische Ehe getreten. Dennoch erkennt er sich die Gesammtheit dieser Frevel zu, und straft sich als Vatermörder und Blutschänder, obschon den Vater zu erschlagen und das Ehebett der Mutter zu besteigen, weder in seinem Wissen noch in

seinem Wollen gelegen hat. Die selbstständige Gediegenheit und Totalität des heroischen Charakters will die Schuld nicht theilen, und weiß von diesem Gegensatze der subjectiven Absichten und der objectiven That und ihrer Folgen nichts, während bei der Verwicklung und Verzweigung des heutigen Handelns jeder auf alle Andere recurrirt, und die Schuld so weit als möglich von sich zurückschiebt. Unsere Ansicht ist in dieser Beziehung moralischer, insofern im Moralischen die subjective Seite des Wissens von den Umständen und der Ueberzeugung vom Guten so wie der innern Absicht beim Handeln ein Hauptmoment ausmacht. In der Heroenzeit aber, in welcher das Individuum wesentlich Eines und das Objective als von ihm ausgehend das Seinige ist und bleibt, will das Subject nun auch, was es gethan hat, ganz und allein gethan haben und das Geschehene vollständig in sich hineinverlegen.

Ebenso wenig trennt sich das heroische Individuum von dem sittlichen Ganzen ab, dem es angehört, sondern hat ein Bewußtseyn von sich nur als in substantieller Einheit mit diesem Ganzen. Wir dagegen nach unserer heutigen Vorstellung scheiden uns als Personen mit unseren persönlichen Zwecken und Verhältnissen von den Zwecken solcher Gesammtheit ab; das Individuum thut, was es thut, aus seiner Persönlichkeit heraus für sich als Person, und steht deshalb auch nur für sein eigenes Handeln, nicht aber für das Thun des substantiellen Ganzen ein, dem es angehört. Daher machen wir den Unterschied z. B. von Person und Familie. Solch eine Scheidung kennt das Heroenzeitalter nicht. Die Schuld des Ahnherrn kommt dort auf den Enkel, und ein ganzes Geschlecht duldet für den ersten Verbrecher; das Schicksal der Schuld und des Vergehens erbt fort. Uns würde diese Verdammung als das vernunftlose Anheimfallen an ein blindes Geschick ungerecht erscheinen. Wie bei uns die Thaten der Ahnen die Söhne und Enkel nicht adeln, so verunehren auch die Verbrechen und Strafen der Vorfahren die Nachkommen nicht, und vermögen noch we-

niger ihren subjectiven Charakter zu beflecken, ja der heutigen Gesinnung nach ist selbst die Confiskation des Familienvermögens eine Strafe, welche das Princip der tiefern subjectiven Freiheit verletzt. Aber in der alten plastischen Totalität ist das Individuum nicht vereinzelt in sich, sondern Glied seiner Familie, seines Stammes. Deshalb bleibt auch der Charakter, das Handeln und Schicksal der Familie die eigene Sache jedes Gliedes, und weit entfernt seiner Eltern Thaten und Geschick zu verläugnen, nimmt jeder Einzelne im Gegentheil sich derselben als der seinigen mit Willen an, sie leben in ihm, und so ist er das, was seine Väter waren, litten oder verbrachen. Uns gilt dieß als Härte, aber das nur Fürsicheinstehen und die dadurch gewonnene subjectivere Selbstständigkeit ist von der andern Seite her auch nur die abstracte Selbstständigkeit der Person, während dagegen die heroische Individualität idealer ist, weil sie sich nicht in der formellen Freiheit und Unendlichkeit in sich genügt, sondern mit allem Substantiellen der geistigen Verhältnisse, welche sie zu lebendiger Wirklichkeit bringt, in steter unmittelbarer Identität zusammengeschlossen bleibt. Das Substantielle ist in ihr unmittelbar individuell, und das Individuum dadurch in sich selber substantiell.

γγ) Hierin läßt sich nun sogleich ein Grund dafür finden, daß die idealen Kunstgestalten in mythische Zeitalter, überhaupt aber in die älteren Tage der Vergangenheit, als besten Boden ihrer Wirklichkeit, hineinversetzt werden. Sind die Stoffe nämlich aus der Gegenwart genommen, deren eigenthümliche Form, wie sie wirklich vorliegt, in der Vorstellung allen ihren Seiten nach festgeworden ist, so erhalten die Veränderungen, deren sich der Dichter nicht entschlagen kann, leicht den Anschein des bloß Gemachten und Absichtlichen. Die Vergangenheit dagegen gehört nur der Erinnrung an, und die Erinnrung vollbringt von selber schon das Einhüllen der Charaktere, Begebenheiten und Handlungen in das Gewand der Allgemeinheit, durch welches die besondern äußerlichen und zufälligen Particularitäten nicht hindurchscheinen. Zur

wirklichen Existenz einer Handlung oder eines Charakters gehören viele geringfügige vermittelnde Umstände und Bedingungen, mannichfach einzelnes Geschehn und Thun, während in dem Bilde der Erinnerung alle diese Zufälligkeiten verlöscht sind. In dieser Befreiung von der Zufälligkeit des Aeußern erhält der Künstler, wenn die Thaten, Geschichten, Charaktere alten Zeiten angehören, in Betreff auf das Particuläre und Individuelle freiere Hand für seine künstlerische Gestaltungsweise. Er hat zwar auch wohl historische Erinnrungen, aus denen er den Inhalt in die Gestalt des Allgemeinen herausarbeiten muß, aber das Bild der Vergangenheit hat schon, wie gesagt, als Bild den Vortheil der größeren Allgemeinheit, während die vielfachen Fäden der Vermittlung von Bedingungen und Verhältnissen mit ihrer ganzen Umgebung von Endlichkeiten zugleich die Mittel und Haltpunkte an die Hand geben, um die Individualität, deren das Kunstwerk bedarf, nicht zu verwischen. Näher gewährt dann ein heroisches Zeitalter den Vortheil vor einem späteren ausgebildeteren Zustande, daß der einzelne Charakter und das Individuum überhaupt in solchen Tagen das Substantielle, Sittliche, Rechtliche noch nicht als gesetzliche Nothwendigkeit sich gegenüber findet, und dem Dichter insofern das unmittelbar vorliegt, was das Ideal fordert.

Shakspeare z. B. hat viele Stoffe für seine Tragödien aus Chroniken oder alten Novellen geschöpft, welche von einem Zustande erzählen, der sich zu einer vollständig festgestellten Ordnung noch nicht auseinandergelegt hat, sondern in welchem die Lebendigkeit des Individuums in seinem Beschließen und Ausführen noch das Vorherrschende ist und das Bestimmende bleibt. Seine eigentlich historischen Dramen dagegen haben ein Hauptingrediens von bloß äußerlich Historischem in sich, und liegen deshalb von der idealen Darstellungsweise weiter ab, obschon auch hier die Zustände und Handlungen durch die harte Selbstständigkeit und Eigenwilligkeit der Charaktere getragen und gehoben werden. Freilich bleiben diese in ihrer Selbstständigkeit mehr nur wieder ein meist

formelles Beruhn auf sich, während bei der Selbstständigkeit der heroischen Charaktere wesentlich auch der Inhalt anzuschlagen ist, dessen Verwirklichung sie sich zum Zwecke gemacht haben.

Durch diesen letzten Punkt widerlegt sich denn auch in Betreff auf den allgemeinen Boden des Ideals die Vorstellung, als sey dafür das Idyllische vornehmlich geeignet, indem in diesem Zustande ja die Entzweiung des für sich Gesetzlichen und Nothwendigen und der lebendigen Individualität in keiner Weise vorhanden sey. Wie einfach und ursprünglich nun aber auch die idyllischen Situationen seyn mögen, und wie weit sie absichtlich von der ausgebildeten Prosa des geistigen Daseyns entfernt gehalten werden, so hat doch eben diese Einfachheit nach der anderen Seite hin dem eigentlichen Gehalt nach zu wenig Interesse, um als der eigentlichste Grund und Boden des Ideals gelten zu können. Denn die wichtigsten Motive des heroischen Charakters, Vaterland, Sittlichkeit, Familie u. s. f. und deren Entwicklung trägt dieser Boden nicht in sich, wogegen sich etwa der ganze Kern des Inhalts darauf beschränkt, daß ein Schaaf sich verloren, oder ein Mädchen sich verliebt hat. So gilt das Idyllische auch häufig nur als eine Zuflucht und Erheitrung des Gemüths, wozu sich denn wie bei Geßner z. B. oft noch eine Süßlichkeit und weichliche Schlaffheit gesellt. Die idyllischen Zustände unserer heutigen Gegenwart haben wieder das Mangelhafte, daß diese Einfachheit, das Häusliche und Ländliche in Empfindung der Liebe oder der Wohlbehägigkeit eines guten Kaffees im Freien u. s. f. gleichfalls von geringfügigem Interesse sind, indem von allem weiteren Zusammenhange mit tieferen Verflechtungen in gehaltreichere Zwecke und Verhältnisse bei diesem Landpfarrerleben u. s. f. nur abstrahirt wird. Daher ist auch in dieser Beziehung Goethe's Genius zu bewundern, daß er sich in Herrmann und Dorothea zwar auf ein ähnliches Gebiet concentrirt, indem er aus dem Leben der Gegenwart eine engbegrenzte Besonderheit herausgreift, zugleich aber als Hintergrund und als Atmosphäre, in welcher sich dieser Kreis be-

wegt, die großen Interessen der Revolution und des eigenen Vaterlandes eröffnet, und den für sich beschränkten Stoff mit den weitesten, mächtigsten Weltbegebenheiten in Beziehung bringt.

Ueberhaupt nun aber sind von dem Ideal das Ueble und Böse, Krieg, Schlachten, Rache nicht ausgeschlossen, sondern werden häufig der Inhalt und Boden der heroischen mythischen Zeit, der in um so härterer und wilderer Gestalt hervortritt, je weiter diese Zeiten von gesetzlicher und sittlicher Durchbildung abliegen. In den Abentheuern des Ritterthums z. B., in welchen die fahrenden Ritter ausziehn, um dem Uebel und Unrecht abzuhelfen, gerathen die Helden oft genug selber in Wildheit und Unbändigkeit hinein, und in der ähnlichen Weise setzt auch die religiöse Heldenschaft der Märtyrer einen solchen Zustand der Barbarei und Grausamkeit voraus. Im Ganzen jedoch ist das christliche Ideal, das in der Innigkeit und Tiefe des Innern seinen Platz hat, gleichgültiger gegen die Verhältnisse der Aeußerlichkeit.

Wie nun der idealere Weltzustand bestimmten Zeitaltern vorzugsweise entspricht, so wählt die Kunst auch für die Gestalten, welche sie in demselben auftreten läßt, vorzugsweise einen bestimmten Stand — den Stand der Fürsten. Und nicht etwa aus Aristokratie und Liebe für das Vornehme, sondern der vollkommenen Freiheit des Willens und Hervorbringens wegen, welche sich in der Vorstellung der Fürstlichkeit realisirt findet. So sehen wir z. B. in der alten Tragödie den Chor als den individualitätslosen allgemeinen Boden der Gesinnungen, Vorstellungen und Empfindungsweisen, auf dem die bestimmte Handlung vor sich gehn soll. Aus diesem Boden erheben sich sodann die individuellen Charaktere der handelnden Personen, welche den Beherrschern des Volks, den Königsfamilien angehören. Den Figuren aus untergeordneten Ständen dagegen, wenn sie innerhalb ihrer beschränkten Verhältnisse zu handeln unternehmen, sehen wir überall die Gedrücktheit an; denn in ausgebildeten Zuständen, sind sie in der That nach allen Seiten hin abhängig, eingeengt, und kommen mit ihren Lei-

denschaften und Interessen durchweg ins Gedränge und in die Noth der ihnen äußeren Nothwendigkeit, da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht, gegen welche sie nicht ankommen können und selbst der Willkühr der Höheren, wo diese gesetzlich berechtigt ist, ausgesetzt bleiben. An dieser Beschränkung durch bestehende Verhältnisse wird alle Unabhängigkeit zu Schanden. Deshalb sind die Zustände und Charaktere aus diesen Kreisen geeigneter für das Lustspiel und das Komische überhaupt. Denn im Komischen haben die Individuen das Recht, sich, wie sie wollen und mögen, aufzuspreizen; sie dürfen sich in ihrem Wollen und Meinen und in ihrer Vorstellung von sich selber eine Selbstständigkeit anmaßen, die ihnen unmittelbar durch sie selber und ihre innere und äußere Abhängigkeit wieder vernichtet wird. Hauptsächlich aber geht solch erborgtes Beruhn auf sich an den äußeren Verhältnissen und der schiefen Stellung der Individuen zu ihnen zu Grunde. Die Macht dieser Verhältnisse ist für die niedern Stände in einem ganz andern Grade als für Herrscher und Fürsten vorhanden. Don Cesar dagegen in Schiller's Braut von Messina kann mit Recht ausrufen: „es steht kein höhrer Richter über mir," und wenn er gestraft seyn will, so muß er sich selber das Urtheil sprechen und vollstrecken. Denn er ist keiner äußern Nothwendigkeit des Rechts und Gesetzes unterworfen und auch in Ansehung der Strafe nur abhängig von sich selber. Die shakspearschen Gestalten gehören zwar nicht alle dem fürstlichen Stande an und stehen zum Theil auf einem historischen und nicht mehr mythischen Boden, aber sie sind dafür in Zeiten bürgerlicher Kriege versetzt, in denen die Bande der Ordnung und Gesetze sich auflockern oder brechen, und erhalten dadurch die geforderte Unabhängigkeit und Selbstständigkeit wieder. —

b) Sehen wir nun in allen diesen bisher angedeuteten Beziehungen auf die Gegenwart unseres heutigen Weltzustandes und seiner ausgebildeten, rechtlichen, moralischen und politischen Verhältnisse, so ist in der jetzigen Wirklichkeit der Kreis für ideale

Gestaltungen nur sehr begrenzter Art. Denn die Bezirke, in welchen für die Selbstständigkeit particulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrig bleibt, ist in Anzahl und Umfang gering. Die Hausväterlichkeit und Rechtschaffenheit, die Ideale von redlichen Männern und braven Frauen, insoweit deren Wollen und Handeln sich auf Sphären beschränkt, in welchen der Mensch als individuelles Subject noch frei wirkt, d. h. nach seiner individuellen Willkühr ist was er ist, und thut was er thut, machen in dieser Rücksicht den hauptsächlichsten Stoff aus. Doch auch diesen Idealen fehlt es an tieferem Gehalt, und so bleibt das eigentlich Wichtigste nur die subjective Seite der Gesinnung. Der objectivere Inhalt ist durch die sonst schon vorhandenen festen Verhältnisse gegeben, und so muß denn die Art und Weise, wie er in den Individuen und ihrer innern Subjectivität, Moralität u. s. w. erscheint, das wesentlichste Interesse bleiben. Dagegen würde es unpassend seyn, auch für unsere Zeit noch Ideale z. B. von Richtern oder Monarchen aufstellen zu wollen. Wenn ein Justizbeamter sich benimmt und handelt, wie es Amt und Pflicht erfordert, so thut er damit nur seine bestimmte, der Ordnung gemäße, durch Recht und Gesetz vorgeschriebene Schuldigkeit; was dergleichen Staatsbeamte dann weiter noch von ihrer Individualität hinzubringen, Milde des Benehmens, Scharfsinnigkeit u. s. f. ist nicht die Hauptsache und der substantielle Inhalt, sondern das Gleichgültigere und Beiläufige. Ebenso sind die Monarchen unserer Zeit nicht mehr, wie die Heroen der mythischen Zeitalter, eine in sich concrete Spitze des Ganzen, sondern ein mehr oder weniger abstracter Mittelpunkt innerhalb für sich bereits ausgebildeter und durch Gesetz und Verfassung feststehender Einrichtungen. Die wichtigsten Regentenhandlungen haben die Monarchen unsrer Zeit aus den Händen gegeben. Sie sprechen nicht selber mehr Recht, die Finanzen, bürgerliche Ordnung und Sicherheit ist nicht mehr ihr eigenes specielles Geschäft, Krieg und Frieden wird durch die allgemeinen auswärtigen politischen Verhältnisse bestimmt, welche ihrer particulären

Leitung und Macht nicht angehören, und wenn ihnen auch in Betreff auf alle diese Beziehungen die letzte oberste Entscheidung zukommt; so gehört doch der eigentliche Inhalt der Beschlüsse im Ganzen weniger der Individualität ihres Willens an, als er bereits für sich selber feststeht, so daß die Spitze des eigenen subjectiven monarchischen Willens in Rücksicht auf das Allgemeine und Oeffentliche nur formeller Art ist. In gleicher Weise ist auch ein General und Feldherr in unserer Zeit wohl von großer Macht. Die wesentlichsten Zwecke und Interessen werden in seine Hand gelegt, und seine Umsicht, sein Muth, seine Entschlossenheit, sein Geist hat über das Wichtigste zu entscheiden. Dennoch aber ist das, was seinem subjectiven Charakter als dessen persönliches Eigenthum in dieser Entscheidung zuzuschreiben wäre, nur von geringem Umfange. Denn einerseits sind ihm die Zwecke gegeben, und finden ihren Ursprung, statt in seiner Individualität, in Verhältnissen, welche außer dem Bezirk seiner Macht liegen, andrerseits schafft er sich auch die Mittel zur Ausführung dieser Zwecke nicht durch sich selber; im Gegentheil, sie werden ihm verschafft, da sie ihm nicht unterworfen und im Gehorsam seiner Persönlichkeit sind, sondern in ganz anderer Stellung als in der zu dieser militairischen Individualität stehen.

So kann denn überhaupt in unserem gegenwärtigen Weltzustande das Subject allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an, und erscheint nicht als die selbstständige totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben. Er handelt deshalb auch nur als befangen in derselben, und das Interesse an solcher Gestalt wie der Gehalt ihrer Zwecke und Thätigkeit ist unendlich particulär. Denn am Ende beschränkt es sich immer darauf, zu sehen, wie es diesem Individuum ergehe, ob es seinen Zweck glücklich erreiche, welche Hindernisse, Widerwärtigkeiten sich

entgegenstellen, welche zufällige oder nothwendige Verwicklungen den Ausgang hemmen und herbeiführen u. s. f. Und wenn nun auch die moderne Persönlichkeit in ihrem Gemüth und Charakter sich als Subject unendlich ist, und in ihrem Thun und Leiden, Recht, Gesetz, Sittlichkeit u. s. w. erscheint, so ist doch das Daseyn des Rechts in diesem Einzelnen ebenso beschränkt, wie der Einzelne selbst, und nicht wie in dem eigentlichen Heroenzustande das Daseyn des Rechts, der Sitte, Gesetzlichkeit überhaupt. Der Einzelne ist jetzt nicht mehr der Träger und die ausschließliche Wirklichkeit dieser Mächte, wie im Heroenthum.

c) Das Interesse nun aber und Bedürfniß solch einer wirklichen individuellen Totalität und lebendigen Selbstständigkeit wird und kann uns nie verlassen, wir mögen die Wesentlichkeit und Entwicklung der Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben als noch so ersprießlich und vernünftig anerkennen. In diesem Sinne können wir Schiller's und Göthe's poetischen Jugendgeist in dem Versuche bewundern, innerhalb dieser vorgefundenen Verhältnisse der neueren Zeit die verlorene Selbstständigkeit der Gestalten wiederzugewinnen. Wie sehen wir nun aber Schiller in seinen ersten Werken diesen Versuch ausführen? Nur durch die Empörung gegen die gesammte bürgerliche Gesellschaft selbst. Karl Moor, verletzt von der bestehenden Ordnung, und von den Menschen, welche deren Macht mißbrauchen, tritt aus dem Kreise der Gesetzlichkeit heraus, und macht sich, indem er die Schranken, welche ihn einzwängen, zu durchbrechen die Kühnheit hat, und sich so selbst einen neuen heroischen Zustand creirt, zum Wiederhersteller des Rechts und selbstständigen Rächer des Unrechts, der Unbilde und Bedrückung. Doch wie klein und vereinzelt einerseits muß diese Privatrache bei der Unzulänglichkeit der nöthigen Mittel ausfallen, und auf der anderen Seite kann sie nur zu Verbrechen führen, da sie das Unrecht in sich schließt, das sie zerstören will. Von Seiten Karl Moor's ist dieß ein Unglück, ein Mißgriff, und wenn es auch tragisch ist, können

doch nur Knaben von diesem Räuberideal bestochen werden. Ebenso quälen sich die Individuen in Kabale und Liebe, unter drückenden widerwärtigen Verhältnissen, mit ihren kleinen Particularitäten und Leidenschaften herum, und erst in Fiesco und Don Carlos erscheinen die Hauptgestalten erhobener, indem sie sich einen substantiellen Gehalt, die Befreiung ihres Vaterlandes, oder die Freiheit der religiösen Ueberzeugung zu eigen machen, und Helden aus Zwecken werden. In höherer Weise noch wirft sich Wallenstein an der Spitze seiner Armee zum Regulator der politischen Verhältnisse auf. Er kennt die Macht dieser Verhältnisse, von denen selbst sein eigenes Mittel — das Heer — abhängig ist, genau, und geräth deshalb selber lange Zeit in das Schwanken zwischen Willen und Pflicht. Kaum hat er sich entschlossen, als er die Mittel, deren er sich gewiß glaubt, unter seinen Händen zerlaufen, sein Werkzeug zerbrechen sieht. Denn was die Obristen und Generäle letzlich bindet, ist nicht die Dankbarkeit für das, was er ihnen Dankenswerthes durch Anstellung und Beförderung erwiesen hat, nicht sein Feldherrnruhm, sondern ihre Pflicht gegen die allgemein anerkannte Macht und Regierung, ihr Eid, den sie dem Oberhaupte des Staats, dem Kaiser der östreichischen Monarchie, geschworen haben. So findet er sich am Ende allein, und wird nicht sowohl bekämpft und besiegt von einer entgegenstehenden äußern Macht, als vielmehr von allen Mitteln zur Ausführung seines Zwecks entblößt; vom Heer aber verlassen ist er verloren. Einen ähnlichen, wenn auch umgekehrten Ausgangspunkt nimmt Goethe im Götz. Die Zeit des Götz und Franz von Sickingen ist die interessante Epoche, in welcher das Ritterthum mit der adeligen Selbstständigkeit seiner Individuen durch eine neuentstehende objective Ordnung und Gesetzlichkeit ihren Untergang findet. Diese Berührung und Collision der mittelaltrigen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethe's großen Sinn. Denn Götz, Sickingen sind noch Heroen, welche aus ihrer Persönlich-

keit, ihrem Muth und rechtlichen geraden Sinn heraus die Zustände in ihrem engeren oder weiteren Kreise selbstständig reguliren wollen; aber die neue Ordnung der Dinge bringt Götzen selber in Unrecht und richtet ihn zu Grunde. Denn nur das Ritterthum und Lehnsverhältniß sind im Mittelalter der eigentliche Boden für diese Art der Selbstständigkeit. — Hat sich nun aber die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gestalt vollständiger ausgebildet, und ist sie das Uebermächtige geworden, so tritt die abentheuernde Selbstständigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältniß, und wird, wenn sie sich noch als das allein Gültige festhalten und im Sinne des Ritterthums das Unrecht steuern, den Unterdrückten Hülfe leisten will, zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quixote vor Augen führt. —

Mit der Berührung jedoch eines solchen Gegensatzes unterschiedener Weltanschauungen und dem Handeln innerhalb dieser Collision sind wir bereits an das angestreift, was wir oben schon im Allgemeinen als nähere Bestimmtheit und Unterschiedenheit des allgemeinen Weltzustandes, als die Situation überhaupt, bezeichnet haben.

2. Die Situation.

Der ideale Weltzustand, welchen die Kunst im Unterschiede der prosaischen Wirklichkeit darzustellen berufen ist, macht der bisherigen Betrachtung nach nur das geistige Daseyn überhaupt, und somit nur die Möglichkeit erst der individuellen Gestaltung, nicht aber diese Gestaltung selber aus. Was wir daher so eben vor uns hatten, war nur der allgemeine Grund und Boden, auf welchem die lebendigen Individuen der Kunst auftreten können. Er ist zwar mit Individualität befruchtet und beruht auf deren Selbstständigkeit, aber als allgemeiner Zustand zeigt er noch nicht die thätige Bewegung der Individuen in ihrer lebendigen Wirksamkeit, wie der Tempel, den die Kunst auferbaut, noch nicht die individuelle Darstellung des Gottes selber ist, sondern

nur den Keim zu derselben enthält. Deshalb haben wir jenen Weltzustand zunächst noch als das in sich Unbewegte anzusehn, als eine Harmonie der Mächte, die ihn regieren, und insofern als ein substantielles, gleichförmig geltendes Bestehen, das jedoch nicht etwa darf als ein sogenannter Stand der Unschuld aufgefaßt werden. Denn es ist der Zustand, in dessen Fülle und Macht der Sittlichkeit das Ungeheuer der Entzweiung nur noch schlummerte, weil sich für unsre Betrachtung erst die Seite seiner substantiellen Einheit hervorgekehrt hatte, und daher auch die Individualität nur in ihrer allgemeinen Weise vorhanden war, in welcher sie sich, statt ihre Bestimmtheit geltend zu machen, spurlos und ohne wesentliche Störung wieder verläuft. Zur Individualität aber gehört wesentlich Bestimmtheit, und soll uns das Ideal als bestimmte Gestalt entgegentreten, so ist es nothwendig, daß es nicht nur in seiner Allgemeinheit bleibe, sondern das Allgemeine in besondrer Weise äußre, und demselben dadurch erst Daseyn und Erscheinung gebe. Die Kunst in dieser Beziehung hat also nicht etwa nur einen allgemeinen Weltzustand zu schildern, sondern aus dieser unbestimmten Vorstellung zu den Bildern der bestimmten Charaktere und Handlungen fortzugehn.

Von Seiten der Individuen aus ist deshalb der allgemeine Zustand wohl der für sie vorhandene Boden, der sich aber zur Specialität der Zustände und mit dieser Besondrung zu Collisionen und Verwicklungen aufschließt, welche die Veranlassungen für die Individuen werden, zu äußern, was sie sind, und sich als bestimmte Gestalt zu weisen. Von Seiten des Weltzustandes dagegen erscheint dieß Sichzeigen der Individuen zwar als Werden seiner Allgemeinheit zu einer lebendigen Besondrung und Einzelnheit, zu einer Bestimmtheit aber, in welcher sich zugleich die allgemeinen Mächte als das Waltende erhalten. Denn das bestimmte Ideal hat nach seiner wesentlichen Seite genommen, die ewigen weltbeherrschenden Mächte zu seinem substantiellen Gehalt. Die Weise der Existenz jedoch, welche in der Form bloßer Zu-

ständlichkeit gewonnen werden kann, ist dieses Gehalts nicht würdig. Das Zuständliche nämlich hat theils die Gewohnheit zu seiner Form; — die Gewohnheit aber entspricht nicht der geistigen selbstbewußten Natur jener tiefsten Interessen, — theils war es die Zufälligkeit und Willkühr der Individualität, durch deren Selbstthätigkeit wir eben diese Interessen sollten in's Leben treten sehen; — die unwesentliche Zufälligkeit und Willkühr aber ist wiederum der substantiellen Allgemeinheit, welche den Begriff des in sich Wahrhaftigen ausmacht, ebenso wenig gemäß. Wir haben deshalb auf der einen Seite eine bestimmtere, auf der andern eine würdigere Kunsterscheinung für den concreten Gehalt des Ideals aufzusuchen.

Diese neue Gestaltung können die allgemeinen Mächte in ihrem Daseyn nur dadurch erhalten, daß sie in ihrer wesentlichen Unterscheidung und Bewegung überhaupt, und näher dadurch, daß sie in ihrem Gegensatze gegeneinander erscheinen. In der Besonderheit nun, zu welcher das Allgemeine in dieser Weise übergeht, sind zwei Momente bemerklich zu machen; erstens die Substanz als ein Kreis der allgemeinen Mächte, durch deren Besondrung die Substanz in ihre selbstständigen Theile zerlegt wird; zweitens die Individuen, welche als das bethätigende Vollbringen dieser Mächte heraustreten und die individuelle Gestalt für dieselbe abgeben.

Der Unterschied aber und Gegensatz, in welche dadurch der zunächst in sich harmonische Weltzustand mit seinen Individuen gesetzt wird, ist in Beziehung auf diesen Weltzustand betrachtet, das Hervortreiben des wesentlichen Gehalts, den er in sich trägt, während umgekehrt das substantielle Allgemeine, das in ihm liegt, zur Besonderheit und Einzelheit in der Weise fortgeht, daß dieß Allgemeine sich zum Daseyn bringt, indem es sich wohl den Schein der Zufälligkeit, Spaltung und Entzweiung giebt, diesen Schein aber eben dadurch wieder tilgt, daß es darin sich erscheinen läßt. —

Das Auseinandertreten dieser Mächte und ihr Sichverwirk-

lichen in Individuen kann aber ferner nur unter bestimmten Umständen und Zuständen geschehen, unter welchen und als welche die ganze Erscheinung ins Daseyn hervorgeht, oder welche das Erregende in Betreff auf diese Verwirklichung ausmachen. Für sich selbst genommen sind solche Umstände ohne Interesse, und erhalten ihre Bedeutung erst in ihrem Verhältniß zum Menschen, durch dessen Selbstbewußtseyn der Inhalt jener geistigen Mächte zur Erscheinung bethätigt werden soll. Die äußeren Umstände sind deshalb wesentlich in diesem Verhältniß aufzufassen, indem sie Wichtigkeit nur durch das erlangen, was sie für den Geist sind, durch die Weise nämlich, in der sie von den Individuen ergriffen werden und damit die Veranlassung geben, das innere geistige Bedürfniß, die Zwecke, Gesinnungen, das bestimmte Wesen überhaupt individueller Gestaltungen zur Existenz zu bringen. Als diese nähere Veranlassung bilden die bestimmten Umstände und Zustände die Situation, welche die speciellere Voraussetzung für das eigentliche Sichäußern und Bethätigen alles dessen ausmacht, was in dem allgemeinen Weltzustande zunächst noch unentwickelt verborgen liegt, weshalb wir der Betrachtung der eigentlichen Handlung die Feststellung des Begriffs der Situation voraussschicken müssen.

Die Situation im Allgemeinen ist einerseits der Zustand überhaupt zur Bestimmtheit particularisirt und in dieser Bestimmtheit andrerseits zugleich das Anregende für die bestimmte Aeußrung des Inhalts, welcher sich durch die künstlerische Darstellung ins Daseyn heraus zu kehren hat. Vornehmlich von diesem letzteren Standpunkte aus, bietet die Situation ein weites Feld der Betrachtung dar, indem es von jeher die wichtigste Seite der Kunst gewesen ist, interessante Situationen zu finden, d. h. solche, welche die tiefen und wichtigen Interessen und den wahren Gehalt des Geistes erscheinen machen. Für die verschiedenen Künste sind die Forderungen in dieser Beziehung verschieden; die Sculptur z. B. erweist sich in Rücksicht auf die innere Mannich-

faltigkeit der Situationen beschränkt, Malerei und Musik schon weiter und freier, am unerschöpflichsten jedoch die Poesie.

Da wir nun aber hier noch nicht im Gebiete der besonderen Künste stehn, haben wir an dieser Stelle nur die allgemeinsten Gesichtspunkte herauszuheben, und können dieselben zu folgendem Stufengange gliedern.

Erstens nämlich erhält die Situation, ehe sie sich zur Bestimmtheit in sich fortgebildet hat, noch die Form der Allgemeinheit und dadurch die Unbestimmtheit, so daß wir also zunächst nur die Situation der Situationslosigkeit gleichsam vor uns haben. Denn die Form der Unbestimmtheit ist selber nur eine Form einer anderen, der Bestimmtheit, gegenüber und erweist sich somit selber als eine Einseitigkeit und Bestimmtheit.

Aus dieser Allgemeinheit aber zweitens tritt die Situation zur Besondrung heraus und wird zur eigentlichen zunächst jedoch harmlosen Bestimmtheit, die noch zu keinem Gegensatz und dessen nothwendigen Lösung Anlaß giebt.

Drittens endlich macht die Entzweiung und deren Bestimmtheit das Wesen der Situation aus, welche dadurch zu einer Collision wird, die zu Reactionen führt und in dieser Rücksicht wie den Ausgangspunkt so auch den Uebergang zur eigentlichen Handlung bildet.

Denn die Situation überhaupt ist die Mittelstufe zwischen dem allgemeinen in sich unbewegten Weltzustande und der in sich zur Action und Reaction aufgeschlossenen concreten Handlung, weshalb sie auch den Charakter sowohl des einen als anderen Extrems in sich darzustellen, und uns von dem einen her zu dem anderen hinüberzuleiten hat.

a) Die Situationslosigkeit.

Die Form für den allgemeinen Weltzustand, wie das Ideal der Kunst ihn zur Erscheinung bringen soll, ist die ebenso individuelle als in sich wesentliche Selbstständigkeit. Die Selbstständigkeit nun, als solche genommen und für sich befestigt, giebt zu-

nächst nichts als das sichre Beruhn auf sich selbst in starrer Ruhe. Die bestimmte Gestalt geht somit noch zu keiner Beziehung auf Anderes aus sich heraus, sondern bleibt in der innern und äußeren Beschlossenheit der Einheit mit sich. Dieß giebt die Situationslosigkeit, in welcher wir z. B. alte Tempelbilder aus den Anfängen der Kunst sehen, deren Charakter des tiefen unbeweglichen Ernstes, der ruhigsten, ja selbst der starren aber grandiosen Hoheit, auch in späteren Zeiten wohl in dem gleichen Typus ist nachgebildet worden. Die aegyptische und älteste griechische Sculptur z. B. gewährt eine Anschauung von dieser Art der Situationslosigkeit. In der christlichen bildenden Kunst ferner wird Gott Vater oder Christus in der ähnlichen Weise vorgestellt, vornehmlich in Brustbildern. Wie sich denn überhaupt die feste Substantialität des Göttlichen, als bestimmter besonderer Gott, oder als in sich absolute Persönlichkeit aufgefaßt, für solche Darstellungsart eignet, obschon auch mittelaltrige Portraite den gleichen Mangel bestimmter Situationen, in denen sich der Charakter des Individuum ausprägen könnte, an sich tragen, und nur das Ganze des bestimmten Charakters in seiner Festigkeit ausdrücken wollen.

b) Die bestimmte Situation in ihrer Harmlosigkeit.

Das zweite jedoch, da die Situation überhaupt in der Bestimmtheit liegt, ist das Heraustreten aus dieser Stille und seligen Ruhe, oder aus der alleinigen Strenge und Gewalt der Selbstständigkeit in sich. Die situationslosen und dadurch nach Innen und Außen unbewegten Gestalten haben sich in Bewegung zu setzen, und ihre bloße Einfachheit aufzugeben. Das nächste Fortschreiten aber zu speciellerer Manifestation in einer besonderen Aeußrung ist die zwar bestimmte, doch noch nicht wesentlich in sich differente und collisionsvolle Situation.

Diese erste individualisirte Aeußrung bleibt daher von der Art, daß sie keine weitere Folge hat, indem sie sich in keinen feindlichen Gegensatz gegen Andres setzt, und somit keine Reaction hervorrufen kann, sondern in ihrer Unbefangenheit durch sich selbst

schon fertig und vollendet ist. Hieher gehören diejenigen Situationen, welche im Ganzen als ein Spiel zu betrachten sind, insofern in ihnen etwas vor sich geht oder gethan wird, womit es eigentlich kein Ernst ist. Denn der Ernst des Thuns und Handelns kommt überhaupt erst durch Gegensätze und Widersprüche hervor, die zur Aufhebung und Besiegung der einen oder andern Seite hindrängen. Deshalb sind diese Situationen auch weder selber Handlungen, noch geben sie den anregenden Anlaß für Handlungen ab, sondern sind theils bestimmte, aber in sich ganz einfache Zustände, theils ein Thun ohne in sich selbst wesentlichen und ernsten Zweck, der aus Conflicten hervorginge oder zu Conflicten führen könnte.

α) Das Nächste in dieser Beziehung ist der Uebergang aus der Ruhe der Situationslosigkeit zur Bewegung und Aeußrung, sei es als rein mechanische Bewegung, sei es als erste Regung und Befriedigung irgend eines innern Bedürfnisses. Wenn die Aegypter z. B. in ihren Sculpturgestalten die Götter mit geschlossenen Beinen, unbewegtem Haupt und festanliegenden Armen darstellen, so lösen die Griechen dagegen die Arme und Beine vom Körper los, und geben dem Körper eine schreitende und überhaupt in sich mannichfaltige bewegte Stellung. Ausruhen, Sitzen, ruhiges Hinausschaun sind dergleichen einfache Zustände, in welchen die Griechen z. B. ihre Götter auffassen; Zustände, welche die selbstständige Göttergestalt wohl in eine Bestimmtheit hineinversetzen, doch in eine Bestimmtheit, die nicht in weitere Beziehungen und Gegensätze eingeht, sondern in sich geschlossen bleibt und für sich selbst ihr Gewähren hat. Situationen dieser einfachsten Art gehören vornehmlich der Sculptur an, und die Alten vor allem sind unerschöpflich in Erfindung solcher unbefangenen Zustände gewesen. Auch hierin bekunden sie ihren großen Sinn. Denn die Unbedeutenheit gerade der bestimmten Situation hebt die Höhe und Selbstständigkeit ihrer Ideale um so mehr hervor, und bringt durch das Harmlose und Unwichtige des Thuns

und Lassens die selige, ruhige Stille und Unwandelbarkeit der ewigen Götter um so näher zur Anschauung. Die Situation weist dann auf den besonderen Charakter eines Gottes oder Heros nur überhaupt hin, ohne ihn in Bezug mit anderen Göttern, oder gar in feindliche Berührung und Zwiespalt zu versetzen.

β) Weiter schon geht die Situation zur Bestimmtheit fort, wenn sie irgend einen besondern Zweck in seiner in sich fertigen Ausführung, ein Thun, das in Verhältniß zum Aeußeren steht, andeutet, und den in sich selbstständigen Gehalt innerhalb solcher Bestimmtheit ausdrückt. Auch dieß sind Aeußerungen, durch welche die Ruhe und heitre Seligkeit der Gestalten nicht getrübt wird, sondern die selber nur als eine Folge und bestimmte Weise dieser Heiterkeit erscheinen. Auch in solchen Erfindungen waren die Griechen höchst sinnvoll und reich. Zur Unbefangenheit der Situationen gehört hier, daß sie nicht ein Thun enthalten, welches bloß als der Anfang einer That erscheint, so daß daraus noch weitere Verwicklungen und Gegensätze entspringen müßten, sondern daß sich die ganze Bestimmtheit in diesem Thun als abgeschlossen zeigt. So faßt man z. B. die Situation des Apoll von Belvedere so auf, daß Apollo siegesgewiß, nachdem er den Python mit dem Pfeile getödtet, in seiner Hoheit zürnend vorschreitet. Diese Situation hat schon nicht mehr die grandiose Einfachheit der früheren griechischen Sculptur, welche die Ruhe und Kindlichkeit der Götter durch unbedeutendere Aeußerungen kenntlich machte. Venus z. B. dem Bade entsteigend, ihrer Macht bewußt ruhig hinausblickend; Faunen und Satyrn in spielenden Situationen, welche als Situationen nichts Weiteres sollen und wollen; der Satyr z. B. der den jungen Bachus im Arme hält und das Kind lächelnd mit unendlicher Süße und Anmuth betrachtet; Amor in den mannichfaltigsten ähnlichen unbefangenen Thätigkeiten, — das sind alles Beispiele dieser Art der Situation. Wird das Thun dagegen concreter, so ist solche verwickeltere Situation, für die Sculpturdarstellung der griechischen Götter als selbstständiger Mächte

wenigstens, unzweckmäßiger, weil dann die reine Allgemeinheit des individuellen Gottes durch die gehäufte Particularität seines bestimmten Thuns nicht so hindurchzuscheinen vermag. Der Merkur z. B. von Pigalle welcher als ein Geschenk Ludwig XV in Sanssouci aufgestellt ist, befestigt sich so eben die Flügelsohlen. Dieß ist ein durchaus harmloses Geschäft; der Merkur von Thorwaldsen dagegen hat eine für die Skulptur fast allzu complicirte Situation. Er paßt nämlich so eben seine Flöte fortlegend dem Marsyas auf; listig blickt er auf ihn hin, lauernd daß er ihn tödten könne, indem er heimtückisch nach dem versteckten Dolche greift. Umgekehrt ist zwar, um noch eines neuern Kunstwerks zu erwähnen, die Sandalenbinderin von Rudolph Schadow in der ähnlichen einfachen Beschäftigung Merkurs begriffen, hier aber behält die Harmlosigkeit nicht mehr das gleiche Interesse, das mit ihr verknüpft ist, wenn sich ein Gott in solcher Unbefangenheit darstellt. Wenn ein Mädchen sich die Sandalen bindet oder spinnt, so zeigt sich darin nichts als eben dieß Binden und Spinnen, das für sich bedeutungslos und unwichtig ist.

γ) Hierin nun drittens liegt, daß die bestimmte Situation überhaupt kann als ein bloß äußerer bestimmterer oder unbestimmterer Anlaß behandelt werden, welcher nur die Gelegenheit zu anderweitigen enger oder loser damit verknüpften Aeußerungen giebt. Viele lyrische Gedichte z. B. haben solche gelegentliche Situation. Eine besondere Stimmung, und Empfindung ist eine Situation, die dichterisch gewußt und gefaßt werden kann, und auch in Beziehung auf äußere Umstände, Festlichkeiten, Siege u. s. f. zu diesem oder jenem umfassenderen oder beschränkteren Aussprechen und Gestalten von Gefühlen und Vorstellungen treibt. Im höchsten Sinne des Worts sind z. B. Pindars Preißgesänge solche Gelegenheitsgedichte. Auch Göthe hat viele lyrische Situationen dieser Art zum Stoff genommen, ja in der weiteren Bedeutung könnte man selbst seinem Werther den Namen eines Gelegenheitsgedichts beilegen, denn durch den Werther hat Göthe seine eigene innre

Zerrissenheit und Qual des Herzens, die Begebnisse seiner eigenen Brust zum Kunstwerk herausgearbeitet, wie der lyrische Dichter überhaupt seinem Herzen Luft macht, und das ausspricht, wovon er selbst als Subject afficirt ist. Dadurch löst sich das zunächst nur im Innern Festhaftende los, und wird zum äußeren Object, von dem der Mensch sich befreit hat, wie die Thränen erleichtern, in denen der Schmerz sich ausweint. Göthe hat sich, wie er selber sagt, durch die Abfassung des Werther von der Noth und Bedrängniß des Innern, welche er schildert, befreit. Doch die hier dargestellte Situation gehört noch nicht in diese Stufe hinein, da sie die tiefsten Gegensätze in sich faßt und sich entwickeln läßt.

In solcher lyrischen Situation nun kann einerseits allerdings irgend ein objectiver Zustand, eine Thätigkeit in Beziehung auf die äußere Welt sich kund geben, andrerseits aber ebensosehr das Gemüth als solches in seiner innern Stimmung sich von allem sonstigen äußeren Zusammenhang in sich zurückziehn, und von der Innerlichkeit seiner Zustände und Empfindungen den Ausgangspunkt nehmen.

c) Die Collision.

Alle bisher betrachteten Situationen sind, wie schon ist berührt worden, weder selber Handlungen, noch überhaupt Veranlassungen zum eigentlichen Handeln. Ihre Bestimmtheit bleibt mehr oder weniger der bloß gelegentliche Zustand oder ein für sich unbedeutendes Thun, in welchem ein substantieller Gehalt sich in der Weise ausdrückt, daß die Bestimmtheit sich nur als ein harmloses Spiel ergiebt, mit dem es nicht wahrhafter Ernst sein kann. Der Ernst und die Wichtigkeit der Situation in ihrer Besondrung vermag erst da zu beginnen, wo die Bestimmtheit sich als wesentliche Differenz hervorthut, und als im Gegensatze gegen Anderes eine Collision begründet.

Die Collision hat in dieser Rücksicht ihren Grund in einer Verletzung, welche nicht als Verletzung bleiben kann, sondern

aufgehoben werden muß; sie ist eine Veränderung des ohne sie harmonischen Zustandes, welche selbst wieder zu verändern ist. Dennoch ist auch die Collision noch keine Handlung, sondern enthält nur die Anfänge und Voraussetzungen zu einer Handlung, und bewahrt dadurch, als bloßer Anlaß, den Charakter der Situation. Obschon auch der Gegensatz, zu dem die Collision aufgeschlossen ist, das Resultat einer früheren Handlung seyn kann. Wie z. B. die Trilogien der Alten Fortsetzungen in dem Sinne sind, daß aus dem Ende des einen dramatischen Werks die Collision für ein zweites hervorgeht, das wieder in einem dritten seine Lösung fordert. — Indem nun die Collision überhaupt einer Auflösung bedarf, welche dem Kampfe von Gegensätzen folgt, so ist die collisionsvolle Situation vornehmlich der Gegenstand der dramatischen Kunst, der es vergönnt ist, das Schöne in seiner vollständigsten und tiefsten Entwickelung darzustellen, während die Sculptur z. B. eine Handlung, durch welche die großen geistigen Mächte in ihrem Zwiespalt und ihrer Versöhnung zum Vorschein kommen, nicht vollständig zu gestalten im Stande ist, da selbst die Malerei ihres breiteren Spielraums ungeachtet, nur immer ein Moment der Handlung vor Augen bringen kann.

Diese ernsthaften Situationen führen jedoch eine eigenthümliche Schwierigkeit mit sich, die schon in ihrem Begriffe liegt. Sie beruhn auf Verletzungen und treiben Verhältnisse hervor, die nicht fortbestehen können, sondern eine umgestaltende Abhülfe nothwendig machen. Nun liegt aber die Schönheit des Ideals gerade in seiner ungetrübten Einigkeit, Ruhe und Vollendung in sich selbst. Die Collision stört diese Harmonie und setzt das in sich einige Ideal in Dissonanz und Gegensatz. Durch die Darstellung solcher Verletzung wird daher das Ideal selber verletzt und die Aufgabe der Kunst kann hier nur darin liegen, daß sie einerseits in dieser Differenz dennoch die freie Schönheit nicht untergehn läßt, und andrerseits die Entzweiung und deren Kampf nur vorüberführt, damit sich aus ihr durch Lösung der Conflicte

die Harmonie als Resultat ergebe, und in dieser Weise erst in ihrer vollständigen Wesentlichkeit hervorsteche. Bis zu welcher Grenze jedoch die Dissonanz darf fortgetrieben werden, darüber lassen sich keine allgemeinen Bestimmungen feststellen, weil jede besondere Kunst in dieser Beziehung ihrem eigenthümlichen Charakter folgt. Die innere Vorstellung z. B. kann in Zerrissenheit weit mehr ertragen als die unmittelbare Anschauung. Die Poesie hat deshalb das Recht nach Innen fast bis zur äußersten Qual der Verzweiflung und im Aeußern bis zur Häßlichkeit als solcher fortzugehn. In den bildenden Künsten aber, in der Malerei und mehr noch in der Sculptur steht die Außengestalt fest und bleibend da, ohne wieder aufgehoben zu werden, und wie die Töne der Musik flüchtig gleich wieder zu verschwinden. Hier würde es ein Verstoß seyn, das Häßliche, wenn es keine Auflösung findet, für sich festzuhalten. Den bildenden Künsten ist deshalb nicht alles das erlaubt, was der dramatischen Poesie sehr wohl kann gestattet werden, da sie es nur augenblicklich erscheinen und sich wieder entfernen läßt.

Für die näheren Arten der Collision sind an dieser Stelle nur wieder die allgemeinsten Gesichtspunkte anzugeben. Wir müssen in dieser Rücksicht drei Hauptseiten betrachten.

Erstens Collisionen, welche aus rein physischen natürlichen Zuständen hervorgehen, insofern diese selbst etwas Negatives, Uebles und dadurch Störendes sind.

Zweitens geistige Collisionen, welche auf Naturgrundlagen beruhn, die obschon in sich selbst positiv, dennoch für den Geist die Möglichkeit von Differenzen und Gegensätzen in sich tragen.

Drittens Zwiespalte, die in geistigen Differenzen ihren Grund finden, und erst als die wahrhaft interessanten Gegensätze aufzutreten berechtigt sind, insofern sie aus der eigenen That des Menschen hervorgehn.

α) Was die Conflicte der ersten Art betrifft, so können sie nur als bloßer Anlaß gelten, indem hier nur die äußere Natur

mit ihren Krankheiten und sonstigen Uebeln und Gebrechlichkeiten Umstände herbeiführt, welche die sonstige Harmonie des Lebens stören und Differenzen zur Folge haben. An und für sich sind solche Collisionen von keinem Interesse, und werden in die Kunst nur der Zwiespalte wegen aufgenommen, welche sich aus einem Naturunglück als Folge entwickeln können. So ist z. B. in der Alceste des Euripides, welche auch für die Gluckische Alceste den Stoff hergegeben hat, die Krankheit des Admet die Voraussetzung. Die Krankheit als solche wäre kein Gegenstand für ächte Kunst, und wird es auch bei Euripides nur durch die Individuen, für welche aus diesem Unglück sich eine weitere Collision herleitet. Das Orakel verkündigt, Admet müsse sterben, wenn sich nicht ein Andrer für ihn der Unterwelt weiht. Alceste unterzieht sich diesem Opfer, und beschließt zu sterben, um den Tod von dem Gatten, dem Vater ihrer Kinder, dem Könige abzuhalten. Auch im Philoktet des Sophokles begründet ein physisches Unheil die Collision. Die Griechen setzen den Leidenden der Fußwunde wegen, welche ihm der Biß einer Schlange zu Chrysa zugezogen hatte, auf der Fahrt gegen Troja auf Lemnos aus. Hier ist das physische Unglück gleichfalls nur der äußerste Anknüpfungspunkt und Anlaß einer weiteren Collision. Denn der Weissagung nach soll Troja nur fallen, wenn die Pfeile des Herkules in den Händen der Anstürmenden sind. Philoktet weigert sich sie herzugeben, weil er neun Jahre hindurch das Unrecht der Aussetzung qualvoll hat erdulden müssen. Diese Weigerung nun, wie das Unrecht der Aussetzung, aus dem sie entspringt, hätte noch auf mannichfach andre Weise herbeigeführt werden können, und das eigentliche Interesse liegt nicht in der Krankheit und ihrer physischen Noth, sondern in dem Gegensatz, welcher durch Philoktets Entschluß, die Pfeile nicht preiszugeben, hervorkommt. — In ähnlicher Weise verhält es sich mit der Pest im Lager der Griechen, welche außerdem für sich schon als eine Folge früherer Verletzungen, als Strafe dargestellt ist, wie es denn überhaupt der epischen Poesie mehr

zusteht als der dramatischen, ihre Störungen und Hemmnisse durch ein Naturunglück, Sturm, Schiffbruch, Dürre u. s. f. herbeizuführen. Im Allgemeinen aber stellt die Kunst ein solches Unheil nicht als bloße Zufälligkeit dar, sondern als ein Hinderniß und Unglück, dessen Nothwendigkeit nur gerade diese Gestalt statt einer anderen annimmt.

β) Insofern nun aber die äußerliche Naturmacht als solche in den Interessen- und Gegensätzen des Geistigen nicht das Wesentliche ist, so tritt sie zweitens auch nur, wo sie sich mit geistigen Verhältnissen verknüpft zeigt, als der Boden hervor, auf welchem die eigentliche Collision zum Bruch und Zwiespalt führt. Hierher gehören alle Conflicte, deren Grundlage die natürliche Geburt ausmacht, Wir können hier im Allgemeinen drei Fälle näher unterscheiden.

αα) Erstens ein an die Natur geknüpftes Recht, wie z. B. Verwandtschaft, Recht der Erbfolge u. s. f., welches, eben weil es in Verbindung mit der Natürlichkeit steht, sogleich eine Mehrheit von Naturbestimmungen zuläßt, während das Recht, die Sache, nur Eine ist. Das wichtigste Beispiel ist in dieser Beziehung das Recht zur Thronfolge. Dieß Recht, als Anlaß für die hierhergehörigen Collisionen, muß noch nicht für sich regulirt und festgestellt seyn, weil sonst sogleich der Conflict ganz anderer Art wird. Ist nämlich durch positive Gesetze und deren geltende Ordnung die Erbfolge noch nicht befestigt, so kann es an und für sich nicht als Unrecht angesehen werden, daß ebenso gut wie der ältere auch der jüngere Bruder, oder ein andrer Verwandter des Königshauses herrschen solle. Da nun die Herrschaft etwas Qualitatives ist, und nicht quantitativ wie Geld und Gut, das seiner Natur nach vollkommen gerecht getheilt werden kann, so ist bei solcher Erbschaft sogleich Hader und Streit vorhanden. Als Oedip z. B. den Thron ohne Herrscher zurückläßt, stehn sich die Söhne, das thebanische Paar, mit denselben Rechten und Ansprüchen gegenüber; die Brüder vergleichen sich zwar, von Jahr

zu Jahr in der Herrschaft zu wechseln, doch Eteokles bricht den Vergleich und Polynices rückt, um sein Recht zu verfechten, gegen Theben heran. Bruderfeindschaft ist überhaupt eine durch alle Zeiten der Kunst fortgreifende Collision, die schon mit Kain beginnt, der den Abel erschlug. Auch im Schah-Nameh, dem ersten persischen Heldenbuche, macht ein Streit um die Thronfolge den Ausgangspunkt der mannichfaltigsten Kämpfe. Feridu vertheilte die Erde unter seine drei Brüder; Selm erhielt Rum und Chawer; dem Thur ward Turan und Dshin zugetheilt und Iredsh sollte über die Erde von Iran herrschen, aber jeder macht auf das Land des Andern Anspruch, und die hieraus entspringenden Zwiespalte und Kriege nehmen kein Ende. Auch im christlichen Mittelalter sind die Entzweiungsgeschichten in Familien und Dynastien ohne Zahl. Solche Mißhelligkeiten aber erscheinen selber als zufällig; denn an und für sich ist es nicht nothwendig, daß Brüder in Feindschaft gerathen, sondern es müssen noch besondre Umstände und höhere Ursachen hinzukommen, wie z. B. die in sich feindselige Geburt der Söhne Oedips, oder wie auch in der Braut von Messina der Versuch gemacht ist, den Zwist der Brüder auf ein höheres Schicksal hinaus zu schieben. In Shakespear's Macbeth liegt eine ähnliche Collision zu Grunde. Duncan ist König, Macbeth sein nächster ältester Verwandter und deshalb der eigentliche Erbe des Throns noch vor den Söhnen Duncan's. Und so ist auch die erste Veranlassung zu Macbeth's Verbrechen das Unrecht, das ihm der König gethan, seinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Diese Berechtigung Macbeth's, welche aus den Chroniken hervorgeht, hat Shakespear ganz fortgelassen, weil es nur sein Zweck war das Schauderhafte in Macbeth's Leidenschaft herauszustellen, um dem Könige Jakob ein Compliment zu machen, für den es von Interesse seyn mußte, den Macbeth als Verbrecher dargestellt zu sehn. Deshalb bleibt es nach Shakespear's Behandlung unmotivirt, daß Macbeth nicht auch Dunkan's Söhne ermordet, sondern sie entfliehn läßt, und daß auch Keiner der Großen

ihrer gedenkt. Doch die ganze Collision, um welche es sich in Macbeth handelt, geht schon über die Stufe der Situation hinaus, welche hier sollte angedeutet werden.

ββ) Das Umgekehrte nun zweitens innerhalb dieses Kreises besteht darin, daß Unterschieden der Geburt, welche an sich ein Unrecht enthalten, dennoch durch Sitte, oder Gesetz die Gewalt einer unüberwindlichen Schranke zugetheilt wird, so daß sie gleichsam als ein zur Natur gewordenes Unrecht auftreten und dadurch Collisionen veranlassen. Sclaverei, Leibeigenschaft, Kastenunterschiede, das Verhältniß der Juden in vielen Staaten, und in gewissem Sinne selbst der Gegensatz adliger und bürgerlicher Geburt sind hieher zu rechnen. Der Conflict liegt hier darin, daß auf der einen Seite der Mensch Rechte, Verhältnisse, Wünsche, Zwecke und Forderungen hat, welche ihm als Menschen seinem Begriff nach angehören, denen sich aber irgend einer jener erwähnten Unterschiede der Geburt als Naturmacht hemmend oder gefahrbringend entgegenstemmt. Ueber diese Art der Collision ist Folgendes zu sagen.

Die Unterschiede der Stände, der Regierenden und Regierten u. s. f. sind allerdings wesentlich, und vernünftig, denn sie haben ihren Grund in der nothwendigen Gliederung des gesammten Staatslebens, und machen sich durch die bestimmte Art der Beschäftigung, Richtung, Sinnesweise und gesammten geistigen Bildung nach allen Seiten hin geltend. Ein Anderes aber ist es, wenn diese Unterschiede in Ansehung der Individuen durch die Geburt sollen bestimmt werden, so daß der einzelne Mensch von Hause aus, nicht durch sich, sondern durch den Zufall der Natur in irgend einen Stand, eine Kaste unwiderruflich hinein geworfen ist. Dann erweisen sich diese Unterschiede als nur natürliche und sind dennoch mit der höchsten bestimmenden Macht bekleidet. Auf die Entstehungsweise dieser Festigkeit und Gewalt kommt es dabei nicht an. Denn die Nation kann ursprünglich eine gewesen seyn, und der Naturunterschied von Freien und Leibeignen z. B. sich erst

später ausgebildet haben, oder der Unterschied der Kasten, Stände, Bevorrechtigungen geht aus ursprünglichen National- und Stammunterschieden hervor, wie man bei den Kastenunterschieden der Inder hat behaupten wollen. Für uns gilt dieß hier gleich; der Hauptpunkt liegt nur darin, daß dergleichen Lebensverhältnisse, welche das ganze Daseyn des Menschen reguliren, aus der Natürlichkeit und Geburt ihren Ursprung entnehmen sollen. Dem Begriff der Sache nach ist allerdings der Unterschied des Standes als berechtigt anzusehn, zugleich aber darf auch dem Individuum nicht das Recht geraubt werden, aus seiner eigenen Freiheit heraus sich diesem oder jenem Stande einzuordnen. Anlage, Talent, Geschicklichkeit und Bildung allein haben dabei den Entschluß zu leiten und zu entscheiden. Wird aber das Recht der Wahl von vorn herein bereits durch die Geburt annullirt, und ist der Mensch dadurch von der Natur und deren Zufälligkeit abhängig gemacht, so kann innerhalb dieser Unfreiheit ein Conflict zwischen der dem Subject durch die Geburt angewiesenen Stellung und zwischen der sonstigen geistigen Ausbildung und deren berechtigten Forderungen entstehen. Dieß ist eine traurige, unglückliche Collision, indem sie an und für sich auf einem Unrecht beruht, das die wahre freie Kunst nicht zu respectiren hat. Unsren heutigen Verhältnissen nach sind die Standesunterschiede, einen kleinen Kreis ausgenommen, nicht an die Geburt geknüpft. Die herrschende Dynastie und die Pairie allein gehört aus höhern im Begriff des Staates selber begründeten Rücksichten dieser Ausnahme an. Im Uebrigen macht die Geburt keinen wesentlichen Unterschied in Betreff auf den Stand, in welchen ein Individuum eintreten kann oder will. Deshalb verknüpfen wir denn aber auch mit der Forderung dieser vollkommenen Freiheit zugleich die weitere Forderung, daß in Bildung, Kenntniß, Geschicklichkeit und Gesinnung das Subject sich dem Stande, den es ergreift, angemessen mache. Stellt sich die Geburt jedoch als ein unüberwindliches Hinderniß den Ansprüchen gegenüber, die der Mensch ohne diese Beschränkung

durch seine geistige Kraft und Thätigkeit befriedigen könnte, so gilt uns dieß nicht nur als ein Unglück, sondern wesentlich als ein Unrecht, das er erleidet. Eine bloß natürliche und für sich rechtlose Scheidewand, über welche ihn Geist, Talent, Empfindung, innere und äußere Bildung erhoben haben, trennt ihn von dem ab, was er zu erreichen befähigt wäre, und das Natürliche, das nur durch Willkühr zu dieser rechtlichen Bestimmtheit befestigt ist, maßt es sich an, der in sich berechtigten Freiheit des Geistes unübersteigliche Schranken entgegenzusetzen.

In der näheren Würdigung nun solch einer Collision sind die wesentlichen Seiten diese:

Erstens muß das Individuum mit seinen geistigen Qualitäten die Naturschranke, deren Macht seinen Wünschen und Zwekken weichen soll, bereits wirklich überstiegen haben, sonst wird seine Forderung ebenso sehr wieder eine Thorheit. Wenn z. B. ein Bedienter, der nur die Bildung und Geschicklichkeit eines Bedienten hat, sich in eine Prinzessin oder vornehme Frau verliebt, oder diese in ihn, so ist solche Liebschaft nur absurd und abgeschmackt, wenn die Darstellung dieser Leidenschaftlichkeit auch mit aller Tiefe und dem vollen Interesse des glühenden Herzens umgeben wird. Denn hier ist es dann nicht der Unterschied der Geburt, welcher das eigentlich Trennende ausmacht, sondern der ganze Kreis der höheren Interessen, der erweiterten Bildung, Lebenszwecke und Empfindungsweisen, welche eine in Stand, Vermögen und Geselligkeit hochgestellte Frau von einem Bedienten abscheidet. Die Liebe, wenn sie den einzigen Punkt der Vereinigung bildet, und in sich nicht auch den übrigen Umfang dessen aufnimmt, was der Mensch seiner geistigen Bildung und den Verhältnissen seines Standes nach zu durchleben hat, bleibt leer abstract und betrifft nur die Seite der Sinnlichkeit. Um voll und ganz zu seyn, müßte sie mit dem gesammten sonstigen Bewußtseyn, dem vollen Adel der Gesinnung und der Interessen zusammenhängen.

Der zweite Fall, der hierher gehört, besteht darin, daß der in sich freien Geistigkeit und ihren berechtigten Zwecken die Abhängigkeit der Geburt als eine gesetzlich hemmende Fessel angelegt ist. Auch diese Collision hat etwas Unästhetisches in sich, das dem Begriff des Ideals widerspricht, wie beliebt sie auch seyn mag, und wie leicht es sich ihrer zu bedienen einfallen kann. Sind nämlich die Unterschiede der Geburt durch positive Gesetze und deren Gültigkeit zu einem festen Unrecht geworden, wie z. B. die Geburt als Paria, Jude u. s. f., so ist es einerseits die ganz richtige Ansicht, daß der Mensch in der sich gegen solch ein Hinderniß empörenden Freiheit seines Innern sie für auflösbar hält, und sich als frei davon erkennt. Sie zu bekämpfen erscheint deshalb als eine absolute Berechtigung. Insofern nun durch die Macht der bestehenden Zustände dergleichen Schranken unübersteigbar werden, und sich zu einer unbesiegbaren Nothwendigkeit verfestigen, so kann dieß nur eine Situation des Unglücks und des in sich selber Falschen geben. Denn dem Nothwendigen muß sich der vernünftige Mensch, insofern er die Kraft desselben zu beugen nicht die Mittel hat, unterwerfen, d. h. er muß nicht dagegen reagiren, sondern das Unvermeidliche ruhig über sich ergehen lassen; er muß das Interesse und Bedürfniß, welches an solcher Schranke zu Grunde geht, aufgeben, und so das Unüberwindliche mit dem stillen Muth der Passivität und Duldung ertragen. Wo ein Kampf nichts hilft, besteht das Vernünftige darin, dem Kampfe aus dem Wege zu gehn, um sich wenigstens in die formelle Selbstständigkeit der subjectiven Freiheit zurückziehn zu können. Dann hat die Macht des Unrechts keine Macht mehr über ihn, während er sogleich seine ganze Abhängigkeit erfährt, wenn er sich ihr entgegenstellt. Doch weder diese Abstraction einer rein formellen Selbstständigkeit, noch jenes resultatlose Abkämpfen ist wahrhaft schön.

Ebenso entfernt sich ein dritter Fall, der mit dem zweiten unmittelbar zusammenhängt, von dem ächten Ideal. Er besteht

darin, daß Individuen, denen die Geburt ein durch religiöse Vorschriften, positive Staatsgesetze, gesellschaftliche Zustände allerdings gültiges Vorrecht zugetheilt hat, dieß Vorrecht behaupten und geltend machen wollen. Dann nämlich ist zwar die Selbstständigkeit der positiven äußeren Wirklichkeit nach vorhanden, aber sie ist als das Bestehen des in sich selbst Unberechtigten und Unvernünftigen eine falsche ebenso rein formelle Selbstständigkeit, und der Begriff des Ideals ist verschwunden. Man könnte allerdings glauben das Ideale sey erhalten, insofern ja die Subjectivität mit dem Allgemeinen und Gesetzlichen Hand in Hand gehe, und mit demselben in consistenter Einheit bleibe; einerseits jedoch hat in diesem Falle das Allgemeine seine Kraft und Macht nicht in diesem Individuum, wie das Ideal des Heroischen es erfordert, sondern nur in der öffentlichen Autorität der positiven Gesetze und ihrer Handhabung, andrerseits behauptet das Individuum nur ein Unrecht, und es geht ihm daher diejenige Substantialität ab, welche gleichfalls, wie wir sahen, im Begriffe des Ideals liegt. Die Sache des idealen Subjects muß in sich selber wahr und berechtigt seyn. Hieher gehört z. B. die gesetzliche Herrschaft über Sclaven, Leibeigne, das Recht Fremde ihrer Freiheit zu berauben oder den Göttern zu opfern u. s. f. — Ein solches Recht kann freilich von Individuen unbefangen in dem Glauben, ihr gutes Recht zu vertheidigen, durchgeführt werden, wie in Indien z. B. die höheren Kasten sich ihrer Vorrechte bedienen, oder wie Thoas den Orestes zu opfern befiehlt, oder in Rußland die Herrn über ihre Leibeignen schalten; ja diejenigen, welche an der Spitze stehn, können dergleichen Rechte aus dem Interesse für dieselben als Rechte und Gesetze durchsetzen wollen. Dann aber ist ihr Recht nur ein rechtloses Recht der Barbarei, und sie selber erscheinen für uns wenigstens als Barbaren, welche das an und für sich Unrechte beschließen und vollbringen. Die Gesetzlichkeit, worauf das Subject sich stützt, ist für seine Zeit, und deren Geist und Standpunkt der Bildung wohl zu respectiren und zu rechtfertigen, aber für uns

ist sie durch und durch positiv und ohne Gültigkeit und Macht. Benutzt das bevorrechtigte Individuum nun gar sein Recht nur zu seinen Privatzwecken, aus particulärer Leidenschaft und aus Absichten der Eigenliebe, so haben wir neben der Barbarei noch außerdem einen schlechten Charakter vor uns.

Man hat durch dergleichen Conflicte häufig das Mitleiden und auch wohl Furcht erwecken wollen, nach dem Gesetze des Aristoteles, welcher Furcht und Mitleid als Zweck der Tragoedie feststellt, aber wir hegen weder Furcht noch Ehrfurcht vor der Macht solcher aus der Barbarei und dem Unglück der Zeiten hervorgegangenen Rechte, und das Mitleid, das wir empfinden könnten, verwandelt sich sogleich in Widerwillen und Empörung.

Der einzig wahre Ausgang solch eines Conflictes kann deshalb auch nur darin bestehn, daß sich dergleichen falsche Rechte nicht durchsetzen, wie z. B. weder Iphigenia noch Orestes in Aulis und Tauris geopfert wird.

γγ) Eine letzte Seite der Collisionen nun endlich, welche ihren Grund aus der Natürlichkeit entnehmen, ist die subjective Leidenschaft, wenn sie auf Naturgrundlagen des Temperaments und Charakters beruht. Hieher gehört vor allem als Beispiel die Eifersucht Othello's. Herrschsucht, Geiz, ja zum Theil auch die Liebe sind ähnlicher Art.

Diese Leidenschaften nun aber bringen wesentlich nur in Collision, insofern sie der Anlaß werden, daß sich die Individuen, welche von der ausschließlichen Gewalt solch einer Empfindung ergriffen und beherrscht sind, gegen das wahrhaft Sittliche und an und für sich im Menschenleben Berechtigte kehren, und dadurch in einen tieferen Conflict hineingerathen.

Dieß führt uns zur Betrachtung einer dritten Hauptart des Zwiespalts hinüber, welche ihren eigentlichen Grund in geistigen Mächten und deren Differenz findet, insofern dieser Gegensatz durch die That des Menschen selbst hervorgerufen ist.

γ) Schon in Bezug auf die rein natürlichen Collisionen ist

oben bemerkt worden, daß sie nur den Anknüpfungspunkt für weitere Gegensätze bilden. Dasselbe ist nun auch mehr oder weniger bei den Conflicten der so eben betrachteten zweiten Art der Fall. Sie alle bleiben in Werken von tieferem Interesse nicht bei dem bisher angedeuteten Widerstreite stehn, sondern schicken dergleichen Störungen und Gegensätze nur als die Gelegenheit voraus, aus welcher sich die an und für sich geistigen Lebensmächte in ihrer Differenz gegeneinander herausstellen und bekämpfen. Das Geistige aber kann nur durch den Geist bethätigt werden, und so müssen die geistigen Differenzen auch aus der That des Menschen ihre Wirklichkeit gewinnen, um in ihrer eigentlichen Gestalt auftreten zu können.

Wir haben jetzt also einerseits eine Schwierigkeit, ein Hinderniß, eine Verletzung, hervorgebracht durch eine wirkliche That des Menschen; andrerseits eine Verletzung an und für sich berechtigter Interessen und Mächte. Erst beide Bestimmungen zusammen genommen begründen die Tiefe dieser letzten Art von Collisionen.

Die Hauptfälle, welche in diesem Kreise vorkommen können, lassen sich in folgender Weise unterscheiden.

αα) Indem wir so eben erst aus dem Bezirk derjenigen Conflicte herauszutreten anfangen, welche auf der Grundlage des Natürlichen beruhn, so steht der nächste Fall dieser neuen Art noch mit den früheren in Verbindung. Soll nun aber das menschliche Thun die Collision begründen, so kann das Natürliche, durch den Menschen, nicht insofern er Geist ist, Vollbrachte nur darin bestehn, daß er unwissend, absichtslos etwas gethan hat, das sich ihm später als eine Verletzung wesentlich zu respectirender sittlicher Mächte erweist. Das Bewußtseyn, das er später über seine That erhält, treibt ihn dann durch diese früher bewußtlose Verletzung, wenn er sich dieselbe als von ihm ausgegangen zurechnet, in Zwiespalt und Widerspruch hinein. Der Widerstreit des Bewußtseyns und der Absicht bei der That und des nachfolgenden Bewußtseyns dessen, was die That an sich war, macht hier den

Grund des Conflictes aus. Oedip und Ajax können uns als Beispiele gelten. Oedip's That, seinem Wollen und Wissen nach, besteht darin, daß er einen ihm fremden Mann im Streit erschlägt; das Ungewußte aber ist die wirkliche That an und für sich, der Mord des eigenen Vaters. Ajax umgekehrt tödtet im Wahnsinn die Heerden der Griechen, weil er sie für die griechischen Fürsten selber hält. Als er dann mit wachendem Bewußtseyn das Geschehene betrachtet, ist es die Schaam über seine That, welche ihn ergreift und in Collision bringt. Was in solcher Weise absichtslos vom Menschen verletzt worden ist, muß jedoch etwas seyn, das er wesentlich seiner Vernunft nach zu ehren und heilig zu halten hat. Ist diese Achtung und Verehrung dagegen eine bloße Meinung und ein falscher Aberglauben, so kann für uns mindestens eine solche Collision kein tieferes Interesse mehr haben.

$\beta\beta$) Da nun aber in unserem jetzigen Kreise der Conflict eine geistige Verletzung geistiger Mächte durch die That des Menschen seyn soll, so besteht zweitens die angemessenere Collision in der bewußten und aus diesem Bewußtseyn und dessen Absicht hervorgegangenen Verletzung. Den Ausgangspunkt kann auch hier wieder Leidenschaft, Gewaltthätigkeit, Thorheit u. s. f. bilden. Der trojanische Krieg z. B. hat zu seinem Anfange den Raub der Helena; Agamemnon dann weiter opfert die Iphigenia und verletzt dadurch die Mutter, indem er ihr die liebste der Wehen tödtet; Klytemnestra erschlägt dafür den Gatten; Orest, weil sie ihm den Vater und König gemordet, rächt sich durch den Tod der Mutter. Aehnlich ist im Hamlet der Vater heimtückisch ins Grab geschickt, und Hamlet's Mutter schmäht die Manen des Getödteten durch eine schnellfolgende Verheirathung mit dem Mörder.

Auch bei diesen Collisionen bleibt der Hauptpunkt der, daß gegen etwas an und für sich Sittliches, Wahrhaftiges, Heiliges, welches der Mensch dadurch gegen sich aufregt, angekämpft werde. Ist dieß nicht der Fall, so bleibt für uns, insofern wir ein Bewußtseyn von dem wahrhaft Sittlichen und Heiligen haben, ein

solcher Conflict ohne Werth und Wesentlichkeit, wie z. B. in der bekannten Episode des Mahâ-Bhârata, Nalas und Damayanti. König Nalas hatte die Fürstentochter Damayanti geheirathet, der das Privilegium zustand, selbstständig unter ihren Freiern die Auswahl zu treffen. Die übrigen Bewerber schweben als Genien in der Luft, Nalas allein steht auf der Erde, und sie hatte den guten Geschmack, sich den Menschen auszuerlesen. Darüber nun sind die Genien aufgebracht, und lauern dem König Nalas auf. Viele Jahre hindurch können sie aber nichts wider ihn aufbringen, da er sich keines Vergehens schuldig macht. Endlich jedoch gewinnen sie Macht über ihn, denn er begeht ein großes Verbrechen, indem er sein Wasser abschlägt und mit dem Fuß in den urinfeuchten Boden tritt. Nach der indischen Vorstellung ist dieß eine schwere Schuld, deren Strafe nicht ausbleiben kann. Von nun an haben ihn die Genien in ihrer Gewalt; der eine flößt ihm die Lust zum Spiel ein, der Andre regt seinen Bruder wider ihn auf, und Nalas muß endlich des Throns verlustig, verarmt mit Damayanti in's Elend wandern. Zuletzt hat er auch noch die Trennung von ihr zu ertragen, bis er nach mannichfachen Abentheuern schließlich zu dem früheren Glücke noch einmal wieder emporgehoben wird. Der eigentliche Conflict, um welchen das Ganze sich dreht, ist nur für die alten Inder eine wesentliche Verletzung des Heiligen, nach unserem Bewußtseyn aber nichts als eine Absurdität.

γγ) Drittens braucht aber die Verletzung nicht direct zu seyn, d. h. es ist nicht nöthig, daß die That als solche schon für sich genommen eine collidirende That sey, sondern sie wird es erst durch die dagegenstrebenden ihr widersprechenden, gewußten Verhältnisse und Umstände, unter denen sie sich vollführt. Julie und Romeo z. B. lieben sich; in der Liebe an und für sich liegt keine Verletzung; aber sie wissen, daß ihre Häuser in Haß und Feindschaft leben, daß die Eltern die Ehe nie zugeben werden, und

gerathen durch diesen vorausgesetzten zwiespaltigen Boden in Collision. —

Dieß Allgemeinste mag in Betreff auf die bestimmte Situation, dem allgemeinen Weltzustande gegenüber, genug seyn. Wollte man diese Betrachtung allen ihren Seiten, Schattirungen und Nüancen nach durchführen, und jede mögliche Art der Situation beurtheilen, so würde dieß Kapitel allein schon Gelegenheit zu den unendlich weitläufigsten Erörtrungen geben. Denn die Erfindung der verschiedenen Situationen hat eine unerschöpfliche Fülle der Möglichkeit in sich, wobei es dann immer wieder auf die bestimmte Kunst, ihrer Gattung und Art nach, wesentlich ankommt. Dem Mährchen z. B. gestattet man Vieles, was einer anderen Weise der Auffassung und Darstellung würde verboten seyn. Ueberhaupt aber ist die Erfindung der Situation ein wichtiger Punkt, der denn auch den Künstlern gewöhnlich große Noth zu machen pflegt. Besonders hört man heut zu Tage die häufige Klage über die Schwierigkeit, die rechten Stoffe zu finden, aus denen die Umstände und Situationen zu entnehmen wären. Auf den ersten Blick kann es in dieser Beziehung zwar des Dichters würdiger scheinen original zu seyn, und sich die Situationen selber zu erfinden, doch ist diese Art der Selbstthätigkeit keine wesentliche Seite. Denn die Situation macht nicht das Geistige für sich, nicht die eigentliche Kunstgestalt aus, sondern betrifft nur das äußerliche Material, in welchem und an welchem sich ein Charakter und Gemüth entfalten und darstellen soll. Erst bei der Verarbeitung dieses äußerlichen Anfangs zu Handlungen und Charaktern erweist sich die ächt künstlerische Thätigkeit. Man kann es daher dem Dichter gar keinen Dank wissen, diese an sich undichterische Seite selbst gemacht zu haben, und es muß ihm erlaubt bleiben, aus schon Vorhandenem, aus der Geschichte, Sage, Mythe, aus Chroniken, ja selbst aus künstlerisch bereits verarbeiteten Stoffen und Situationen immer von neuem wieder zu schöpfen. Wie in der Malerei das Aeußerliche der Situation

aus den Legenden der Heiligen entnommen und oft genug in ähnlicher Weise ist wiederholt worden. Die eigentliche künstlerische Production bei solcher Darstellung liegt weit tiefer als in dem Auffinden bestimmter Situationen. — Aehnlich verhält es sich auch mit dem Reichthum der vorübergeführten Zustände und Verwicklungen. Man hat in dieser Rücksicht oft genug von der neueren Kunst gerühmt, daß sie der alten gegenüber eine unendlich fruchtbarere Phantasie darthue, und in der That findet sich auch in den Kunstwerken des Mittelalters und der modernen Zeit die höchste Mannichfaltigkeit und Abwechslung von Situationen, Ereignissen, Begebenheiten und Schicksalen. Mit dieser äußeren Fülle aber ist es nicht gethan. Wir besitzen ihr zum Trotz nur wenige vortreffliche Dramen und epische Gedichte. Denn die Hauptsache ist nicht der äußere Gang und Wechsel der Begebnisse, so daß dieselben als Begebnisse und Geschichten den Inhalt des Kunstwerks erschöpfen, sondern die sittliche und geistige Gestaltung, und die großen Bewegungen des Gemüths und Charakters, welche sich durch den Proceß dieser Gestaltung darlegen und enthüllen.

Blicken wir jetzt auf den Punkt, von welchem aus wir weiter vorschreiten müssen, so werden einerseits die äußern und innern bestimmten Umstände, Zustände und Verhältnisse zur Situation erst durch das Gemüth, die Leidenschaft, welche sie auffaßt und in ihnen sich erhält. Andrerseits, sahen wir, differenzirt die Situation sich in ihrer Bestimmtheit zu Gegensätzen, Hindernissen, Verwicklungen und Verletzungen, so daß sich das Gemüth durch die ergriffenen Umstände veranlaßt fühlt, nothwendig gegen das Störende und Hemmende, das sich seinen Zwecken und Leidenschaften entgegenstellt, zu agiren. In diesem Sinne geht die eigentliche Action erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten ist, den die Situation enthielt. Indem nun aber die collidirende Action eine entgegenstehende Seite verletzt, so ruft sie in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf, und mit der Action ist dadurch unmittelbar die Reaction ver-

knüpft. Hiermit erst ist das Ideal in volle Bestimmtheit und Bewegung hineingetreten. Denn jetzt stehen zwei aus ihrer Harmonie herausgerissene Interessen einander kämpfend entgegen, und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche nothwendig eine Auflösung.

Diese Bewegung nun als Ganzes genommen gehört nicht mehr zu dem Gebiet der Situation und deren Conflicte, sondern führt zur Betrachtung dessen, was wir oben als die eigentliche Handlung bezeichnet haben.

3. Die Handlung.

Die Handlung bildet dem Stufengange nach, dem wir bisher folgten, das Dritte zu dem allgemeinen Weltzustande und der bestimmten Situation. —

In ihrer äußerlichen Beziehung zu dem früheren Kapitel fanden wir bereits, daß die Handlung sich Umstände voraussetze, welche zu Collisionen, zur Action und Reaction führen. Wo nun in Rücksicht auf diese Voraussetzungen die Handlung ihren Anfang nehmen müsse, ist nicht bestimmt festzustellen. Denn was auf der einen Seite als Anfang erscheint, kann sich nach der andren wieder als Resultat früherer Verwicklungen erweisen, welche insofern den eigentlichen Beginn abgeben würden. Doch diese sind selber wieder nur ein Ergebniß vorangehender Collisionen u. s. f. In dem Hause Agamemnon's z. B. versöhnt Iphigenia auf Tauris die Schuld und das Unglück des Hauses. Hier wäre der Anfang Iphigeniens Rettung durch Diana, welche sie nach Tauris bringt; dieser Umstand aber ist nur die Folge anderweitiger Ereignisse, nämlich des Opfers zu Aulis, das wieder bedingt ist durch Menelaos Verletzung, dem Paris die Helena entführt, und so fort und fort bis zu dem berühmten Ei der Leda hin. Ebenso enthält der Stoff, welcher in der Iphigenia auf Tauris behandelt ist, noch als Voraussetzung wieder den Mord des Agamemnon und die ganze Folge der Verbrechen im Hause des Tantalus. Aehnlich verhält es sich in dem thebanischen Sagenkreise. Sollte nun eine

Handlung mit dieser ganzen Reihe ihrer Voraussetzungen zur Darstellung kommen, so könnte nur die Dichtkunst etwa diese Aufgabe lösen. Doch schon dem Sprichworte zufolge ist solch eine Durchführung zu etwas Langweiligem geworden, und als die Sache der Prosa angesehen, deren Ausführlichkeit gegenüber als Gesetz für die Poesie die Forderung aufgestellt wird, den Zuhörer sogleich in medias res zu führen. Daß es nun nicht das Interesse der Kunst ist, mit dem äußerlich ersten Anfang der bestimmten Handlung den Beginn zu machen, dieß hat den tieferen Grund, daß solch ein Anfang nur der Beginn in Rücksicht auf den natürlichen äußerlichen Verlauf ist, und der Zusammenhang der Handlung mit diesem Anfang nur die empirische Einheit der Erscheinung betrifft, dem eigentlichen Inhalte aber der Handlung selbst gleichgültig seyn kann. Die gleich äußerliche Einheit bleibt auch dann noch vorhanden, wenn nur ein und dasselbe Individuum den verknüpfenden Faden unterschiedener Begebenheiten abgeben soll. Die Gesammtheit der Lebensumstände, Thaten, Schicksale, sind allerdings das Bildende für das Individuum, aber seine eigentliche Natur, der wahrhafte Kern seiner Gesinnung und Fähigkeit kommt ohnedeß bei einer großen Situation und Handlung zum Vorschein, in deren Verlauf es enthüllt was es ist, während es vor derselben nur nach seinem Namen etwa und seiner Aeußerlichkeit bekannt war.

Der Anfang der Handlung ist also nicht in jenem empirischen Beginn zu suchen, sondern es müssen nur die Umstände aufgefaßt werden, welche von dem individuellen Gemüth und dessen Bedürfnissen ergriffen, gerade die bestimmte Collision hervorbringen, deren Streit und Lösung die besondre Handlung ausmacht. Homer z. B. in der Iliade fängt sogleich bestimmt mit der Sache an, um welche es sich bei ihm handelt, mit dem Zorne des Achilles, und erzählt nicht etwa vorher die früheren Begebnisse oder die Lebensgeschichte Achill's, sondern giebt uns sogleich den speciellen Conflict, und zwar in der Weise, daß ein großes Interesse den Hintergrund seines Gemäldes bildet.

Die Darstellung nun der Handlung als einer in sich totalen Bewegung von Action, Reaction und Lösung ihres Kampfs gehört vorzüglich der Poesie an, denn den übrigen Künsten ist es nur vergönnt, ein Moment im Verlaufe der Handlung und ihres Sichbegebens festzuhalten. Zwar scheinen sie auf der einen Seite durch den Reichthum ihrer Mittel die Poesie in dieser Hinsicht zu überragen, indem ihnen nicht nur die ganze äußere Gestalt zu Gebote steht, sondern auch der Ausdruck durch Gebehrden, so wie deren Beziehung auf die umgebenden Gestalten und die Abspiegelung in andern sonst noch sich umhergruppirenden Gegenständen. Doch dieß alles sind Ausdrucksmittel, welche in Rücksicht auf Deutlichkeit der Rede nicht gleichkommen. Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung sowohl, als auch seiner Zwecke. Was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit, und das Handeln, um seines geistigen Ursprungs willen, gewinnt auch im geistigen Ausdruck, in der Rede allein, seine größte Klarheit und Bestimmtheit.

Sprechen wir im Allgemeinen vom Handeln, so hegt man gewöhnlich die Vorstellung, als sey dasselbe von der unberechenbarsten Mannichfaltigkeit. Für die Kunst jedoch bleibt der Kreis der für ihre Darstellung gemäßen Handlungen im Ganzen begrenzt. Denn sie hat nur den durch die Idee nothwendigen Kreis des Handelns zu durchschreiten.

In dieser Beziehung müssen wir an der Handlung, insoweit die Kunst deren Darstellung zu unternehmen hat, drei Hauptpunkte hervorheben, die sich aus Folgendem herleiten. Die Situation und ihr Conflict sind das überhaupt Erregende; die Bewegung selber aber, die Differenz des Ideals in seiner Thätigkeit kommt erst durch die Reaction hervor. Diese Bewegung nun enthält:

Erstens die allgemeinen Mächte, welche den wesentlichen Gehalt und Zweck bilden, für welchen gehandelt wird.

Zweitens die Bethätigung dieser Mächte durch die handelnden Individuen.

Drittens haben sich diese beiden Seiten zu dem zu vereinigen, was wir im Allgemeinen hier Charakter nennen wollen.

a) Die allgemeinen Mächte des Handelns.

α) Wie sehr wir auch bei der Betrachtung des Handelns auf der Stufe der Bestimmtheit und Differenz des Ideals stehen, so muß dennoch im wahrhaft Schönen jede Seite des Gegensatzes, zu welchem die Conflicte sich aufschließen, noch den Stempel des Ideals an sich tragen, und darf deshalb der Vernünftigkeit und Berechtigung nicht entbehren. Interessen idealer Art müssen sich bekämpfen, so daß Macht auftritt gegen Macht. Diese Interessen sind die wesentlichen Bedürfnisse der menschlichen Brust, die in sich selbst nothwendigen Zwecke des Handelns, in sich berechtigt und vernünftig, und dadurch eben die allgemeinen ewigen Mächte des geistigen Daseyns; nicht das absolut Göttliche selber, aber die Söhne der einen absoluten Idee, und deshalb herrschend und gültig; Kinder des einen allgemein Wahren, obschon nur bestimmte, besondre Momente desselben. Durch ihre Bestimmtheit zwar können sie in Gegensatz gerathen, doch ihrer Differenz ohnerachtet müssen sie in sich selber Wesentlichkeit haben, um als das bestimmte Ideal zu erscheinen. Dieß sind die großen Motive der Kunst, die ewigen religiösen und sittlichen Verhältnisse: Familie, Vaterland, Staat, Kirche, Ruhm, Freundschaft, Stand, Würde, in der Welt des Romantischen besonders die Ehre und Liebe u. s. f. In dem Grade ihrer Gültigkeit sind diese Mächte verschieden, alle aber in sich selbst vernünftig. Zugleich sind es die Mächte des menschlichen Gemüths, welche der Mensch, weil er Mensch ist, anzuerkennen, in sich walten zu lassen und zu bethätigen hat. Jedoch dürfen sie nicht nur als Rechte einer positiven Gesetzgebung auftreten. Denn theils widerstrebt schon die Form positiver Gesetzgebung, wie wir sahen, dem Begriff und der Gestalt des Ideals,

theils kann der Inhalt positiver Rechte das an und für sich Ungerechte ausmachen, wie sehr es auch die Form des Gesetzes angenommen hat. Jene Verhältnisse aber sind nicht das nur äußerlich Feststehende, sondern die an und für sich substantiellen Gewalten, welche eben weil sie den wahrhaften Gehalt des Göttlichen und Menschlichen in sich enthalten, nun auch das Treibende im Handeln und das letztlich stets sich Vollbringende bleiben.

Von dieser Art z. B. sind die Interessen und Zwecke, welche sich in der Antigone des Sophokles bekämpfen. Kreon, der König, hat als Oberhaupt der Stadt das strenge Gebot erlassen, der Sohn des Oedipus, der als Feind des Vaterlandes gegen Theben herangezogen war, solle die Ehre des Begräbnisses nicht haben. In diesem Befehl liegt eine wesentliche Berechtigung, die Sorge für das Wohl der ganzen Stadt. Aber Antigone ist von einer gleich sittlichen Macht beseelt, von der heiligen Liebe zum Bruder, den sie nicht unbegraben den Vögeln zur Beute kann liegen lassen. Die Pflicht des Begräbnisses nicht zu erfüllen, wäre gegen die Familienpietät und deshalb verletzt sie Kreon's Gebot.

β) Nun können zwar die Collisionen in der mannichfachsten Weise eingeleitet werden; aber die Nothwendigkeit der Reaction muß nicht durch etwas Bizarres oder Widriges veranlaßt seyn, sondern durch etwas in sich selbst Vernünftiges und Berechtigtes. So ist z. B. die Collision in dem bekannten deutschen Gedichte Hartmann's von der Aue, der arme Heinrich, abstoßend. Der Held ist von der Miselsucht, einer unheilbaren Krankheit, befallen, und wendet sich Hülfe suchend an die Mönche von Salerno. Sie fordern, ein Mensch müsse sich freiwillig für ihn opfern, da ihm nur aus einem Menschenherzen das nöthige Heilmittel könne bereitet werden. Ein armes Mädchen, das den Ritter liebt, entschließt sich willig zum Tode, und zieht mit ihm nach Italien. Dieß ist durchaus barbarisch, und die stille Liebe und rührende Ergebenheit des Mädchens kann deshalb ihre volle Wirkung nicht thun. Bei den Alten kommt zwar auch das Unrecht der Men-

schenopfer als Collision vor, wie in der Geschichte der Iphigenie z. B., die erst geopfert werden, und dann selber den Bruder opfern soll; einerseits hängt aber dieser Conflict hier mit anderen in sich berechtigten Verhältnissen zusammen, andrerseits liegt das Vernünftige, wie schon oben bemerkt ist, darin, daß sowohl Iphigenia als auch Orestes gerettet, und die Gewalt jener rechtlosen Collision gebrochen wird, was freilich auch in dem erwähnten Gedichte Hartmann's von der Aue der Fall ist, insofern Heinrich, als er selber das Opfer zuletzt nicht annehmen will, durch Gottes Hülfe von seiner Krankheit befreit, und nun auch das Mädchen für seine treue Liebe belohnt wird.

An jene oben genannten affirmativen Mächte schließen sich sogleich andre entgegengesetzte an, die Mächte nämlich des Negativen, Schlechten und Bösen überhaupt. Das bloß Negative jedoch darf in der idealen Darstellung einer Handlung als der wesentliche Grund für die nothwendige Reaction seine Stelle nicht finden. Die Realität des Negativen kann zwar dem Negativen und dessen Wesen und Natur entsprechen, wenn aber der innre Begriff und Zweck bereits in sich selber nichtig ist, so läßt die schon innre Häßlichkeit noch weniger in seiner äußeren Realität eine ächte Schönheit zu. Die Sophistik der Leidenschaft kann zwar durch Geschicklichkeit, Stärke und Energie des Charakters den Versuch machen, positive Seiten in das Negative hineinzubringen, wir behalten aber dennoch nur die Anschauung eines übertünchten Grabes. Denn das nur Negative ist überhaupt in sich matt und platt und läßt uns deshalb entweder leer, oder stößt uns zurück, mag es nun als Beweggrund einer Handlung oder bloß als Mittel gebraucht werden, um die Reaction eines Andern herbeizuführen. Das Grausame, Unglückliche, die Herbigkeit der Gewalt, und Härte der Uebermacht lassen sich noch in der Vorstellung zusammenhalten und ertragen, wenn sie durch gehaltvolle Größe des Charakters und Zwecks gehoben und getragen sind; das Böse als solches aber, Neid, Feigheit und Niederträchtigkeit

sind und bleiben nur widrig. Der Teufel für sich ist deshalb eine schlechte ästhetisch unbrauchbare Figur, denn er ist nichts als die Lüge in sich selbst, und deshalb eine höchst prosaische Person. Ebenso sind zwar die Furien des Hasses und so viele spätere Allegorien ähnlicher Art wohl Mächte, aber ohne affirmative Selbstständigkeit und Halt, und für die ideale Darstellung ungünstig, obschon auch in dieser Beziehung für die besondren Künste, und die Art und Weise, in welcher sie ihren Gegenstand unmittelbar vor die Anschauung bringen oder nicht, ein großer Unterschied des Erlaubten und Verbotnen festzustellen ist. Das Böse jedoch ist im Allgemeinen in sich kahl und gehaltlos, weil aus demselben nichts als selber nur Negatives, Zerstörung und Unglück herauskommt, während uns die ächte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll. Vornehmlich ist die Niederträchtigkeit verächtlich, weil sie aus dem Neide und Haß gegen das Edle entspringt, und sich nicht scheut, auch in sich Berechtigtes zum Mittel für die eigene schlechte oder schändliche Leidenschaft zu verkehren. Die großen Dichter und Künstler des Alterthums geben uns deshalb nicht den Anblick der Bosheit und Verworfenheit; Shakspeare dagegen führt uns in Lear z. B. das Böse in seiner ganzen Gräßlichkeit vor. Der alte Lear theilt das Reich unter seine Töchter, und ist dabei so thöricht ihren falschen schmeichelnden Worten zu trauen, und die stumme treue Cordelia zu verkennen. Das ist schon thöricht und verrückt, und so bringt ihn denn die schmählichste Undankbarkeit und Nichtswürdigkeit der älteren Töchter und ihrer Männer zur wirklichen Verrücktheit. In einer andern Weise wieder spreizen und blasen sich häufig die Helden der französischen Tragödie gewaltig zu den größten und edelsten Motiven auf, und machen großes Gepränge mit ihrer Ehre und Würde, vernichten aber ebenso sehr wieder durch das, was sie wirklich sind und vollbringen, die Vorstellung dieser Motive. Vorzüglich jedoch ist in neuester Zeit die innre haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden, und hat einen Humor

der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zu Wege gebracht, in der sich Theodor Hoffmann z. B. wohlgefiel.

γ) Den wahrhaftigen Inhalt nun also der idealen Handlung müssen nur die in sich selbst affirmativen und substantiellen Mächte abgeben. Diese treibenden Gewalten, wenn sie zur Darstellung kommen, dürfen jedoch nicht in ihrer Allgemeinheit als solcher auftreten, obschon sie innerhalb der Wirklichkeit des Handelns die wesentlichen Momente der Idee sind, sondern sie sind zu selbstständigen Individuen zu gestalten. Geschieht dieß nicht, so bleiben sie allgemeine Gedanken oder abstracte Vorstellungen, welche nicht in das Gebiet der Kunst gehören. So wenig sie zwar aus bloßen Willkührlichkeiten der Phantasie ihren Ursprung herleiten dürfen, so sehr müssen sie doch zur Bestimmtheit und Abgeschlossenheit fortgehn, und dadurch als an sich selbst individualisirt erscheinen. Doch darf sich diese Bestimmtheit weder bis zur Particularität des äußeren Daseyns ausbreiten, noch sich zur subjectiven Innerlichkeit zusammenziehn, weil sonst die Individualität der allgemeinen Mächte auch in alle Verwickelungen des endlichen Daseyns hineingetrieben werden müßte. Mit der Bestimmtheit ihrer Individualität ist es daher nach dieser Seite hin kein voller Ernst.

Als das klarste Beispiel für solche Erscheinung und Herrschaft der allgemeinen Gewalten in ihrer selbstständigen Gestalt lassen sich die griechischen Götter anführen. Wie sie auch immer auftreten mögen, sie sind stets beseligt und heiter. Als individuelle besondre Götter gerathen sie zwar in Kampf, aber auch mit diesem Streit ist es ihnen letztlich nicht in dem Sinne Ernst, daß sie sich mit der ganzen energischen Consequenz des Charakters und der Leidenschaft auf einen bestimmten Zweck concentrirten, und in dessen Durchkämpfung ihren Untergang fänden. Sie mischen sich nur hier und dort ein, machen ein bestimmtes Interesse in concreten Fällen auch zu dem ihrigen, doch sie lassen ebenso sehr das Geschäft wieder stehen, und wandeln beseligt zum hohen

Olymp zurück. So sehen wir die Götter Homer's in Kampf und Krieg gegeneinander; dieß liegt in ihrer Bestimmtheit, aber sie bleiben dennoch die allgemeinen Wesen und Bestimmtheiten. Die Schlacht z. B. beginnt zu wüthen; die Helden Einer nach dem Andern treten einzeln hervor, — nun verlieren sich die Einzelnen in dem allgemeinen Toben und Gemenge, — es sind nicht mehr die speciellen Besonderheiten, die sich unterscheiden lassen, — ein allgemeiner Drang und Geist braußt und kämpft, — und itzt sind es die allgemeinen Mächte, die Götter selbst, welche in Kampf treten. Aus solcher Verwickelung und Differenz ziehn sie sich aber immer in ihre Selbstständigkeit und Ruhe wieder zurück. Denn die Individualität ihrer Gestalt führt sie allerdings in Zufälligkeiten hinüber, doch weil das göttliche Allgemeine in ihnen das Ueberwiegende ist, so bleibt das Individuelle mehr nur äußere Gestalt, als daß es sie durch und durch zu wahrhaft innerer Subjectivität durchdränge. Die Bestimmtheit ist eine mehr oder weniger sich der Göttlichkeit nur anschmiegende Gestalt. Aber diese Selbstständigkeit und kummerlose Ruhe giebt ihnen grade die plastische Individualität, welche sich mit dem Bestimmten keine Sorge und Noth macht. Deshalb ist auch beim Handeln in der concreten Wirklichkeit in den Göttern Homer's keine feste Consequenz, obschon sie stets zu abwechselnder mannichfaltiger Thätigkeit kommen, da ihnen nur der Stoff und das Interesse zeitlicher menschlicher Begebenheiten etwas zu thun geben kann. In der ähnlichen Weise finden wir bei den griechischen Göttern noch weitere eigenthümliche Particularitäten, welche sich auf den allgemeinen Begriff jedes bestimmten Gottes nicht immer zurückführen lassen; Merkur z. B. ist der Argustödter, Apoll der Eidertödter, Jupiter hat unzählige Liebschaften und hängt die Juno an einen Ambos auf u. s. f. Diese und so viele andre Geschichten sind bloße Anhängsel, welche den Göttern von ihrer Naturseite her durch Symbolik und Allegorie ankleben, und deren näheren Ursprung wir später noch werden anzudeuten haben.

In der modernen Kunst zeigt sich zwar auch eine Auffassung bestimmter und in sich zugleich allgemeiner Mächte. Dieß sind jedoch zum größten Theil nur kahle frostige Allegorien des Hasses z. B., des Neides, der Eifersucht, überhaupt der Tugenden und Laster, des Glaubens, der Hoffnung, Liebe, Treue u. s. f., woran wir keinen Glauben haben. Denn bei uns ist es die concrete Subjectivität allein, für welche wir in den Darstellungen der Kunst ein tieferes Interesse empfinden, so daß wir jene Abstractionen nicht für sich selber, sondern nur als Momente und Seiten der menschlichen Charaktere und deren Besonderheit und Totalität vor uns sehn wollen. In ähnlicher Weise haben auch die Engel so keine Allgemeinheit und Selbstständigkeit in sich, wie Mars, Venus, Apollo u. s. f., oder wie Okeanos und Helios, sondern sind zwar für die Vorstellung, aber als particuläre Diener des einen substantiellen göttlichen Wesens, das sich nicht in so selbstständige Individualitäten zersplittert, wie der griechische Götterkreis sie zeigt. Wir haben deshalb nicht die Anschauung vieler in sich beruhender objectiver Mächte, welche für sich als göttliche Individuen könnten zur Darstellung kommen, sondern finden den wesentlichen Gehalt derselben entweder als objectiv in dem Einen Gotte, oder als in particulärer und subjectiver Weise zu menschlichen Charakteren und Handlungen verwirklicht. In jener Verselbstständigung aber und Individualisirung gerade findet die ideale Darstellung der Götter ihren Ursprung.

b) Die handelnden Individuen.

Bei den Götteridealen, wie wir sie so eben betrachtet haben, fällt es der Kunst nicht schwer sich die geforderte Idealität zu bewahren. Sobald es jedoch an das concrete Handeln gehn soll, tritt für die Darstellung eine eigenthümliche Schwierigkeit ein. Die Götter nämlich und allgemeinen Mächte überhaupt sind zwar das Bewegende und Treibende, doch in der Wirklichkeit ist ihnen das eigentliche individuelle Handeln nicht zuzutheilen, sondern das Handeln kommt dem Menschen zu. Dadurch erhalten wir zwei

geschiedene Seiten. Auf der einen stehn jene allgemeinen Mächte in ihrer auf sich beruhenden und deshalb abstracteren Substantialität; auf der anderen die menschlichen Individuen, denen das Beschließen und der letzte Entschluß zur Handlung, so wie das wirkliche Vollbringen angehört. Der Wahrheit nach sind die ewigen herrschenden Gewalten dem Selbst des Menschen immanent, sie machen die substantielle Seite seines Charakters aus, insofern sie aber in ihrer Göttlichkeit selber als Individuen und damit als ausschließend aufgefaßt werden, treten sie sogleich in ein äußerliches Verhältniß zum Subject. Dieß bringt hier die wesentliche Schwierigkeit hervor. Denn in diesem Verhältniß der Götter und Menschen liegt unmittelbar ein Widerspruch. Einerseits ist der Inhalt der Götter das Eigenthum, die individuelle Leidenschaft, der Beschluß und der Wille des Menschen, auf der andern Seite aber werden die Götter als an und für sich seyende von dem einzelnen Subject nicht nur abhängige, sondern als die dasselbe antreibenden und bestimmenden Gewalten aufgefaßt und herausgehoben, so daß die gleichen Bestimmungen einmal in selbstständiger göttlicher Individualität, das andre mal als das Eigenste der menschlichen Brust dargestellt werden. Hiedurch erscheint sowohl die freie Selbstständigkeit der Götter als auch die Freiheit der handelnden Individuen gefährdet. Hauptsächlich, wenn den Göttern die befehlende Macht zugetheilt wird, leidet darunter die menschliche Selbstständigkeit, welche wir doch für das Ideal der Kunst als durchaus wesentliche Forderung aufgestellt haben. Es ist dieß dasselbe Verhältniß, das auch in christlich religiösen Vorstellungen in Frage kommt. So heißt es z. B.: der Geist Gottes führe zu Gott. Dann aber kann das menschliche Innre als der bloß passive Boden erscheinen, auf den der Geist Gottes einwirkt, und der menschliche Wille ist in seiner Freiheit vernichtet, indem der göttliche Rathschluß dieser Wirkung für ihn gleichsam eine Art Fatum bleibt, bei welchem er nicht mit seinem eigenen Selbst dabei ist.

α) Wird nun dieß Verhältniß so gestellt, daß der handelnde Mensch dem Gott äußerlich als dem Substantiellen gegenübersteht, so bleibt die Beziehung beider ganz prosaisch. Denn der Gott befiehlt, und der Mensch hat nur zu gehorchen. Von der Aeußerlichkeit der Götter und Menschen gegeneinander haben selbst große Dichter sich nicht frei zu halten vermocht. Bei Sophokles beharrt Philoktet z. B., nachdem er den Trug des Odysseus zu Schanden gemacht hat, bei seinem Entschluß, nicht mit nach dem Lager der Griechen zu kommen, bis endlich Herakles als Deus ex machina auftritt, und ihm befiehlt dem Wunsche des Neoptolemus nachzugeben. Der Inhalt dieser Erscheinung ist zwar motivirt genug und sie selber wird erwartet, die Wendung selber aber bleibt immer fremd und äußerlich, und in seinen edelsten Tragoedien gebraucht Sophokles diese Art der Darstellung nicht, durch welche, wenn sie noch einen Schritt weiter geht, die Götter zu todten Maschinen, und die Individuen zu bloßen Instrumenten einer ihnen fremden Willkühr werden.

In der ähnlichen Weise kommen besonders im Epischen Einwirkungen der Götter vor, welche der menschlichen Freiheit äußerlich erscheinen. Hermes z. B. geleitet den Priamus zum Achill, Apollo schlägt den Patroklus zwischen die Schultern und macht seinem Leben ein Ende. Ebenso werden häufig mythologische Züge so benutzt, daß sie als ein äußerliches Seyn an den Individuen hervortreten. Achill z. B. ist von seiner Mutter in den Styx getaucht und dadurch bis zu den Fersen unverwundbar, und unüberwindlich. Stellen wir uns dieß in verständiger Weise vor, so verschwindet alle Tapferkeit, und das ganze Heldenwesen Achill's wird aus einem geistigen Charakterzuge zu einer bloß physischen Qualität. Dem Epischen aber kann eine solche Darstellungsart weit eher erlaubt bleiben als dem Dramatischen, da im Epischen die Seite der Innerlichkeit in Betreff auf die Absicht beim Durchführen der Zwecke zurücktritt, und der Aeußerlichkeit überhaupt einen breiteren Spielraum läßt. Jene bloß verständige Reflexion,

welche dem Dichter die Absurdität aufbürdet, daß seine Helden keine Helden seyen, muß deshalb mit höchster Vorsicht auftreten, denn auch in solchen Zügen läßt sich, wie wir sogleich noch sehen werden, das poetische Verhältniß der Götter und Menschen bewahren. Dagegen macht sich das Prosaische sogleich geltend, wenn außerdem die Mächte, welche als selbstständig hingestellt werden, in sich substanzlos sind, und nur der phantastischen Willkühr und Bizarrerie einer falschen Originalität angehören.

β) Das ächt ideale Verhältniß besteht in der Identität der Götter und Menschen, welche auch dann noch durchblicken muß, wenn die allgemeinen Mächte den handelnden Personen und deren Leidenschaften als selbstständig und frei gegenübergestellt werden. Der Inhalt der Götter nämlich muß sich sogleich als das eigene Innere der Individuen erweisen, so daß also einerseits die herrschenden Gewalten für sich individualisirt erscheinen, andrerseits aber dieß dem Menschen Aeußere sich als das seinem Geist und Charakter Immanente zeigt. Es bleibt deshalb die Sache des Künstlers, die Unterschiedenheit beider Seiten zu vermitteln und sie durch ein feines Band zu verknüpfen, indem er die Anfänge im menschlichen Innern bemerklich macht, ebenso aber das Allgemeine und Wesentliche, das darin waltet, heraushebt und es, für sich individualisirt, zur Anschauung bringt. Das Gemüth des Menschen muß sich in den Göttern offenbaren, welche die selbstständigen allgemeinen Formen für das sind, was in seinem Innern treibt und waltet. Dann erst sind die Götter zugleich die Götter seiner eigenen Brust. Hören wir z. B. bei den Alten, Venus oder Amor habe das Herz bezwungen, so sind allerdings Venus und Amor zunächst dem Menschen äußere Gewalten, aber die Liebe ist ebenso sehr eine Regung und Leidenschaft, welche der Menschenbrust als solcher angehört, und ihr eigenes Innres ausmacht. In demselben Sinne wird häufig von den Eumeniden gesprochen. Zunächst stellen wir uns die rächenden Jungfraun als Furien vor, welche den Verbrecher äußerlich verfolgen. Aber

diese Verfolgung ist gleichmäßig die innre Furie, welche durch die Brust des Verbrechers zieht, und Sophokles gebraucht sie auch in dem Sinne des Innren und Eignen des Menschen, wie sie z. B. im Oedip auf Kolonos (v. 1434) die Erinnyen des Oedip selber heißen, und den Fluch des Vaters, die Gewalt seines verletzten Gemüths über die Söhne bedeuten. Man hat daher Recht und Unrecht, die Götter überhaupt immer als entweder nur dem Menschen äußerliche, oder ihm nur innerlich inwohnende Mächte zu erklären. Denn sie sind Beides. Bei Homer geht deshalb das Thun der Götter und der Menschen stets herüber und hinüber; die Götter scheinen das dem Menschen Fremde zu vollbringen, und verrichten doch eigentlich nur dasjenige, was die Substanz seines innren Gemüthes ausmacht. In der Iliade z. B., als Achill im Streite das Schwerdt gegen Agamemnon erheben will, tritt Athene hinter ihn, und ergreift, allein für ihn sichtbar, sein goldgelbes Haupthaar. Here, für Achill und Agamemnon gleichmäßig besorgt, sendet sie vom Olymp, und ihr Herzutreten erscheint von Achill's Gemüth durchaus unabhängig. Andrerseits aber läßt es sich leicht vorstellen, daß die plötzlich erscheinende Athene, die Besonnenheit, welche den Zorn des Helden hemmt, innerlicher Art, und das Ganze ein Begebniß sey, das in Achill's Gemüth sich zuträgt. Ja Homer selber deutet dieß wenige Verse vorher an, (Ilias I. v. 190) indem er beschreibt, wie Achill in seiner Brust berathschlagte:

ἢ ὅγε φάσγανον ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὁ δ' Ἀτρείδην ἐναρίξοι,
ἠὲ χόλον παύσειεν, ἐρητύσειέ τε θυμόν.

Dieß innerliche Unterbrechen des Zorns, dieß Hemmen, das eine dem Zorn fremde Gewalt ist, hat hier der epische Dichter, weil Achill zunächst ganz nur von Zorn erfüllt erscheint, als eine äußere Begebenheit darzustellen das volle Recht. In ähnlicher Weise finden wir in der Odyssee die Minerva als Begleiterin des Telemach. Diese Begleitung ist schon schwerer als eine zu-

gleich innerliche in der Brust des Telemach zu fassen, obschon auch hier der Zusammenhang des Aeußern und Innern nicht fehlt. Das macht überhaupt die Heiterkeit der homerischen Götter, und die Ironie in der Verehrung derselben aus, daß ihre Selbstständigkeit und ihr Ernst sich ebenso sehr wieder auflösen, insofern sie sich als die eigenen Mächte des menschlichen Gemüths darthun, und dadurch den Menschen in ihnen bei sich selber seyn lassen.

Doch wir brauchen uns nach einem vollständigen Beispiel der Umwandlung solcher bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjectives, in Freiheit und sittliche Schönheit, so weit nicht umzusehen. Göthe hat in seiner Iphigenie auf Tauris das Bewundrungswürdigste und Schönste geleistet, was in dieser Rücksicht möglich ist. Bei Euripides raubt Orest mit Iphigenien das Bild der Diana. Dieß ist nichts als ein Diebstahl. Thoas kommt herzu, und giebt den Befehl, sie zu verfolgen und das Bildniß der Göttin ihnen abzunehmen, bis dann am Ende in ganz prosaischer Weise Athene auftritt und dem Thoas inne zu halten befiehlt, da sie ohnehin Orest schon dem Poseidon empfohlen, und ihr zu lieb dieser ihn weit in's Meer hinausgebracht habe. Thoas gehorcht sogleich, indem er auf die Ermahnung der Göttin erwiedert: (v. 1442 und 43) „Herrin Athene, wer der Götter Worten, sie hörend, nicht gehorcht, ist nicht rechten Sinnes. Denn wie wär' es mit den mächtigen Göttern zu streiten schön."

Wir sehn in diesem Verhältniß nichts als einen trocknen äußerlichen Befehl von Athene's, ein ebenso inhaltsloses bloßes Gehorchen von Thoas Seite. Bei Goethe dagegen wird Iphigenie zur Göttin, und vertraut der Wahrheit in ihr selbst, in des Menschen Brust. In diesem Sinne tritt sie zu Thoas und sagt:

Hat denn zur unerhörten That der Mann
Allein das Recht? drückt denn Unmögliches
Nur Er an die gewalt'ge Heldenbrust?

Was bei Euripides der Befehl Athene's zu Wege bringt, die Umkehrung des Thoas, sucht Goethe's Iphigenie durch tiefe

Empfindungen und Vorstellungen, welche sie ihm entgegenhält, zu bewirken und bewirkt sie in der That.

Auf und ab
Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:
Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,
Noch schwerem Uebel wenn es mir mißlingt;
Allein Euch leg' ich's auf die Kniee! Wenn
Ihr wahrhaft seyd, wie ihr gepriesen werdet;
So zeigt's durch Euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit! —

und wenn ihr Thoas erwiedert:

Du glaubst, es höre
Der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche nicht vernahm?

so antwortet sie in zartestem reinsten Glauben:

Es hört sie Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt. —

Nun ruft sie seine Großmuth und Milde im Vertraun auf die Höhe seiner Würde an, sie rührt und besiegt ihn, und dringt ihm in menschlich schöner Weise die Erlaubniß ab, zu den Ihrigen zurückzukehren. Denn nur dieß ist nöthig. Des Bildes der Göttin bedarf sie nicht, und kann sich ohne List und Betrug entfernen, indem Goethe mit unendlicher Schönheit den zweideutigen Göttersspruch:

„Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
Im Heiligthume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland; so löset sich der Fluch“ —

in menschlicher versöhnender Weise dahin auslegt, daß die reine heilige Iphigenie, die Schwester, das Götterbild und die Schützerin des Hauses sey.

Schön und herrlich zeigt sich mir
Der Göttin Rath

sagt Orest zu Thoas und Iphigenien;

Gleich einem heilgen Bilde
Daran der Stadt unwandelbar Geschick
Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
Bewahrte dich in einer heilgen Stille
Zum Segen deines Bruders und der Deinen,
Da alle Rettung auf der weiten Erde
Verloren schien, giebst du uns Alles wieder.

In dieser heilenden versöhnenden Weise hat Iphigenie sich durch die Reinheit und sittliche Schönheit ihres innigen Gemüths schon früher in Betreff auf Orestes bewährt. Ihr Erkennen versetzt ihn zwar, der keinen Glauben an Frieden mehr in seinem zerrissenen Gemüthe hegt, in Raserei, aber die reine Liebe der Schwester heilt ihn ebenso sehr von aller Qual der innern Furien:

In deinen Armen faßte
Das Uebel mich in allen seinen Klauen
Zum Letztenmal, und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
Genieß' ich nun durch dich das weite Licht
Des Tages.

In dieser wie in jeder andern Rücksicht ist die tiefe Schönheit des Gedichts nicht genug zu bewundern.

Schlimmer nun als in den antiken Stoffen steht es mit den christlichen. In den heiligen Legenden, überhaupt auf dem Boden der christlichen Vorstellung ist die Erscheinung Christi, Maria's, andrer Heiliger u. s. f. zwar im allgemeinen Glauben vorhanden, nebenbei aber hat die Phantasie sich in verwandten Gebieten allerlei phantastische Wesen, als da sind Hexen, Gespenster, Geistererscheinungen und dergleichen mehr gebildet, bei deren Auffassung, wenn sie als dem Menschen fremde Mächte erscheinen, und der Mensch haltungslos in sich ihrem Zauber, Betruge, und der Gewalt ihrer Vorspieglungen gehorcht, die ganze Darstellung jedem Wahn und aller Willkühr der Zufälligkeit kann preisgegeben werden. In dieser Beziehung besonders muß der Künstler darauf losgehn, daß dem Menschen die Freiheit und Selbstständigkeit des

Entschlusses bewahrt bleibt. Shakspeare hat hiefür die herrlichsten Vorbilder geliefert. Die Hexen im Macbeth z. B. erscheinen als äußere Gewalten, welche dem Macbeth sein Schicksal vorausbestimmen. Was sie jedoch verkünden ist sein geheimster eigenster Wunsch, der in dieser nur scheinbar äußeren Weise an ihn kommt, und ihm offenbar wird. Schöner und tiefer noch ist die Erscheinung des Geistes im Hamlet nur als eine objective Form von Hamlet's innrer Ahnung gehandhabt. Mit dem dunklen Gefühl, daß etwas Ungeheures sich müsse ereignet haben, sehn wir Hamlet auftreten; nun erscheint ihm des Vaters Geist, und enthüllt ihm alle Frevel. Auf diese mahnende Entdeckung erwarten wir, Hamlet werde die That sogleich kräftig bestrafen, und halten ihn vollständig zur Rache berechtigt. Aber er zaudert und zaudert. Man hat diese Unthätigkeit dem Shakspeare zum Vorwurf gemacht und getadelt, daß das Stück theilweise nicht wolle vom Fleck rücken. Hamlet jedoch ist eine praktisch schwache Natur, ein schönes in sich gezogenes Gemüth, das aus dieser inneren Harmonie herauszugehn sich schwer entschließen kann, melancholisch, grübelnd, hypochondrisch und tiefsinnig, und deshalb nicht zu einer raschen That geneigt, wie denn auch Göthe an der Vorstellung festgehalten hat, daß Shakspeare habe schildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne findet er das Stück durchweg gearbeitet. „Hier wird ein Eichbaum, sagt er, in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen aus, das Gefäß wird zernichtet.“ Shakspeare aber bringt in Beziehung auf die Erscheinung des Geistes noch einen weit tieferen Zug an. Hamlet zaudert, weil er dem Geist nicht blindlings glaubt.

The spirit, that I have seen,
May be a devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea and perhaps,
Out of my weakness and my melancholy,
(As he is very potent with such spirits,)

Abuses me to damn me: I' ll have grounds
More relative than this: The play's the thing,
Wherein I' ll catch the conscience of the king.

Hier sehen wir, daß die Erscheinung als solche nicht über Hamlet haltlos verfügt, sondern daß er zweifelt, und durch eigene Veranstaltungen sich Gewißheit verschaffen will, ehe er zu handeln unternimmt.

γ) Die allgemeinen Mächte nun endlich, welche nicht nur für sich in ihrer Selbstständigkeit auftreten, sondern ebenso sehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüth in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck *πάθος* bezeichnen. Uebersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn „Leidenschaft" führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit gerathen. Pathos nehmen wir deshalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne ohne diesen Beiklang des Tadelnswerthen, Eigensinnigen u. s. f. So ist z. B. die heilige Geschwisterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechischen Bedeutung des Worts. Das Pathos in diesem Sinne ist eine in selbst berechtigte Macht des Gemüths, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Orest z. B. tödtet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüths, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur That antreibt, ist wohl erwogen und ganz besonnen. In dieser Rücksicht können wir auch nicht sagen, daß die Götter Pathos haben. Sie sind nur der allgemeine Gehalt dessen, was in der menschlichen Individualität zu Entschlüssen und Handlungen treibt. Die Götter als solche aber bleiben in ihrer Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, und kommt es unter ihnen auch zum Hader und Streit, so wird es ihnen eigentlich nicht Ernst damit, oder ihr Streit hat eine allgemeine symbolische Beziehung als ein allgemeiner Krieg der Götter. Pathos müssen wir daher auf die Handlung des Menschen beschränken, und darunter den

wesentlichen vernünftigen Gehalt verstehn, der im menschlichen Selbst gegenwärtig ist, und das ganze Gemüth erfüllt und durchdringt.

αα) Das Pathos nun bildet den eigentlichen Mittelpunkt, die ächte Domaine der Kunst; die Darstellung desselben ist das hauptsächlich Wirksame im Kunstwerke wie im Zuschauer. Denn das Pathos berührt eine Saite, welche in jedes Menschen Brust wiederklingt, jeder kennt das Werthvolle und Vernünftige, das in dem Gehalt eines wahren Pathos liegt, und erkennt es an. Das Pathos bewegt, weil es an und für sich das Mächtige im menschlichen Daseyn ist. In dieser Rücksicht darf das Aeußre, die Naturumgebung und ihre Scenerie nur als untergeordnetes Beiwerk auftreten, um die Wirkung des Pathos zu unterstützen. Die Natur muß deshalb wesentlich als symbolisch gebraucht werden und aus sich heraus das Pathos wiedertönen lassen, welches den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmacht. Die Landschaftsmalerei z. B. ist für sich schon ein geringeres Genre als die Historienmalerei, aber auch da, wo sie selbstständig auftritt, muß sie an eine allgemeine Empfindung anklingen, und die Form eines Pathos haben. — Man hat in diesem Sinne gesagt, die Kunst überhaupt müsse rühren; soll aber dieser Grundsatz gelten, so fragt es sich wesentlich, wodurch die Rührung in der Kunst dürfe hervorgebracht werden. Rührung im Allgemeinen ist Mitbewegung als Empfindung, und die Menschen, besonders heutiges Tages, sind zum Theil leicht zu rühren. Wer Thränen vergießt, säet Thränen, die leicht aufwachsen. In der Kunst jedoch soll nur das in sich selbst wahrhaftige Pathos bewegen.

ββ) Das Pathos darf deshalb weder im Komischen noch im Tragischen eine bloße Thorheit und subjective Marotte seyn. Timon z. B. bei Shakspeare ist ein ganz äußerlicher Menschenfeind, die Freunde haben ihn beschmaust, sein Vermögen verschwendet, und als er nun selber Geld braucht verlassen sie ihn. Da wird er ein leidenschaftlicher Feind der Menschen. Das ist begreiflich und natürlich, aber kein in sich berechtigtes Pathos. Noch

mehr ist in Schiller's Jugendarbeit „der Menschenfeind" der ähnliche Haß eine moderne Grille. Denn hier ist der Menschenfeind außerdem ein reflectirender, einsichtsvoller und höchst edler Mann, großmüthig gegen seine Bauern, welche er aus der Leibeigenschaft entlassen hat, und voll Liebe für seine ebenso schöne als liebenswürdige Tochter. In der ähnlichen Art quält sich Quinctius Heimeran von Flamming in dem Roman von August Lafontaine mit der Marotte von Menschenracen u. s. f. herum. Hauptsächlich aber hat sich die neueste Poesie zu einer unendlichen Phantasterei und Lügenhaftigkeit hinaufgeschraubt, welche durch ihre Bizarrerie Effect machen soll, doch in keiner gesunden Brust wiederhallt, da in solchen Raffinements der Reflexion über dasjenige, was das Wahre im Menschen sey, jeder ächte Gehalt verflüchtigt ist.

Umgekehrt ist nun aber alles, was auf Lehre, Ueberzeugung und Einsicht in die Wahrheit derselben beruht, insofern diese Erkenntniß ein Hauptbedürfniß ausmacht, kein ächtes Pathos für die Kunstdarstellung. Von dieser Art sind wissenschaftliche Erkenntnisse und Wahrheiten. Denn zur Wissenschaft gehört eine eigenthümliche Art der Bildung, ein vielfaches Bemühen und mannichfache Kenntniß der bestimmten Wissenschaft und ihres Werthes, das Interesse aber für diese Weise des Studiums ist keine allgemeine bewegende Macht der menschlichen Brust, sondern beschränkt sich immer nur auf eine gewisse Anzahl von Individuen. Von gleicher Schwierigkeit ist die Behandlung rein religiöser Lehren, wenn sie nämlich ihrem innersten Gehalt nach sollen entfaltet werden. Der allgemeine Inhalt der Religion, der Glaube an Gott u. s. f. ist zwar ein Interesse jedes tieferen Gemüths, bei diesem Glauben jedoch kommt es von Seiten der Kunst her nicht auf die Explication der religiösen Dogmen und auf die specielle Einsicht in ihre Wahrheit an, und die Kunst muß sich deshalb in Acht nehmen auf solche Explicationen einzugehen. Dagegen trauen wir der Menschenbrust jedes Pathos, alle Motive sittlicher Mächte zu, welche für das Handeln von Interesse sind. Die Re-

ligion betrifft mehr die Gesinnung, den Himmel des Herzens, den allgemeinen Trost und die Erhebung des Individuums in sich selbst, als das eigentliche Handeln als solches. Denn das Göttliche der Religion als Handeln ist das Sittliche und die besonderen Mächte des Sittlichen. Diese Mächte aber betreffen, dem reinen Himmel der Religion gegenüber, das Weltliche und eigentlich Menschliche. Bei den Alten war dieß Weltliche in seiner Wesentlichkeit der Inhalt der Götter, welche daher auch in Bezug auf das Handeln vollständig mit in die Darstellung des Handelns eintreten konnten.

Fragen wir deshalb nach dem Umfang des hierhergehörigen Pathos, so ist die Zahl solcher substantiellen Momente des Willens gering, ihr Umfang klein. Besonders die Oper will und muß sich an einen beschränkten Kreis derselben halten, und wir hören die Klagen und Freuden, das Unglück und Glück der Liebe, Ruhm, Ehre, Heroismus, Freundschaft, Mutterliebe, Liebe der Kinder, der Gatten u. s. f. immer wieder und wieder.

γγ) Solch ein Pathos nun erfordert wesentlich eine Darstellung und Ausmalung. Und zwar muß es eine in sich selber reiche Seele seyn, welche in ihr Pathos den Reichthum ihres Innern einlegt, und nicht nur concentrirt und intensiv bleibt, sondern sich extensiv äußert, und sich zur ausgebildeten Gestalt erhebt. Diese innere Concentration oder Entfaltung macht einen großen Unterschied aus, und die besonderen Volksindividualitäten sind auch in dieser Rücksicht wesentlich verschieden. Völker von gebildeter Reflexion sind beredter im Ausdruck ihrer Leidenschaft. Die Alten z. B. waren es gewohnt das Pathos, welches die Individuen beseelt, in seiner Tiefe auseinanderzulegen, ohne dadurch in kalte Reflexionen oder Geschwätz hineinzugerathen. Auch die Franzosen sind in dieser Rücksicht pathetisch, und ihre Beredtsamkeit der Leidenschaft ist nicht etwa nur immer ein bloßer Wortkram, wie wir Deutsche oft in der Zusammengezogenheit unseres Gemüths meinen, insofern uns das vielseitige Aussprechen der Empfindung als ein

Unrecht erscheint, das derselben angethan werde. Es gab in diesem Sinne in Deutschland eine Zeit der Poesie, in welcher besonders die jungen Gemüther, des französischen rhetorischen Wassers überdrüssig, nach Natürlichkeit Verlangen trugen, und nun zu einer Kraft kamen, welche sich hauptsächlich nur in Interjectionen aussprach. Mit dem bloßen Ach und Oh jedoch, oder mit dem Fluch des Zorns, mit dem Drauflosstürmen und Dreinschlagen ist die Sache nicht abzuthun. Die Kraft bloßer Interjectionen ist eine schlechte Kraft, und die Aeußerungsweise einer noch rohen Seele. Der individuelle Geist, in welchem das Pathos sich darstellt, muß ein in sich erfüllter Geist seyn, der sich auszubreiten und auszusprechen im Stande ist.

Auch Göthe und Schiller bilden in dieser Beziehung einen auffallenden Gegensatz. Göthe ist weniger pathetisch als Schiller, und hat mehr eine intensive Weise der Darstellung; besonders in der Lyrik bleibt er in sich gehaltner; seine Lieder, wie es dem Liede geziemt, lassen merken was sie wollen, ohne sich ganz zu expliciren. Schiller dagegen liebt sein Pathos weitläufig mit großer Klarheit und Schwung des Ausdrucks auseinanderzufalten. In der ähnlichen Weise hat Claudius im Wandsbecker Boten (B. I. p. 153.) Voltaire und Shakspeare so gegenübergestellt, daß der Eine sey, was der Andre *scheine*; „Meister Arouet *sagt*: ich weine und Shakspeare *weint*." Aber um's Sagen und Scheinen grade, und nicht um das natürliche wirkliche Seyn, ist es in der Kunst zu thun. Wenn Shakspeare nur *weinte* während Voltaire zu weinen *schiene*, so wäre Shakspeare ein schlechter Poet.

Das Pathos also muß, um in sich selber, wie die ideale Kunst es fordert, concret zu seyn, als das Pathos eines reichen und totalen Geistes zur Darstellung kommen. Dieß führt uns zu der dritten Seite der Handlung, zur näheren Betrachtung des *Charakters* hinüber.

c) Der Charakter.

Wir gingen aus von den *allgemeinen* substantiellen Mäch-

ten des Handelns. Sie bedürfen zu ihrer Bethätigung und Verwirklichung der menschlichen Individualität, in welcher sie als bewegendes Pathos erscheinen. Das Allgemeine nun aber jener Mächte muß sich in den besondern Individuen zur Totalität und Einzelnheit in sich zusammenschließen. Diese Totalität ist der Mensch in seiner concreten Geistigkeit und deren Subjectivität, die menschliche totale Individualität als Charakter. Die Götter werden zum menschlichen Pathos, und das Pathos in concreter Thätigkeit ist der menschliche Charakter.

Dadurch macht der Charakter den eigentlichen Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung aus, insofern er die bisher betrachteten Seiten als Momente seiner eigenen Totalität in sich vereinigt. Denn die Idee als Ideal, d. i. für die sinnliche Vorstellung und Anschauung gestaltet, und in ihrer Bethätigung handelnd und sich vollbringend, ist in ihrer Bestimmtheit sich auf sich beziehende subjective Einzelnheit. Die wahrhaft freie Einzelnheit aber, wie das Ideal dieselbe erheischt, hat sich nicht nur als Allgemeinheit, sondern ebenso sehr als concrete Besonderheit und als die einheitsvolle Vermittlung und Durchdringung dieser Seiten zu erweisen, welche für sich selbst als Einheit sind. Dieß macht die Totalität des Charakters aus, dessen Ideal in der reichen Kräftigkeit der sich in sich zusammenfassenden Subjectivität besteht.

Wir haben in dieser Beziehung den Charakter nach drei Seiten hin zu betrachten:

Erstens als totale Individualität, als Reichthum des Charakters.

Zweitens muß diese Totalität zugleich als Besonderheit, und der Charakter deshalb als bestimmter erscheinen.

Drittens schließt sich der Charakter als in sich Einer mit dieser Bestimmtheit als mit sich selbst, in seinem subjectiven Fürsichseyn zusammen, und hat sich dadurch als in sich fester Charakter durchzuführen. —

Diese abstracten Gedankenbestimmungen wollen wir jetzt erläutern und der Vorstellung näher bringen.

α) Das Pathos, indem es sich innerhalb einer vollen Individualität entfaltet, erscheint dadurch in seiner Bestimmtheit nicht mehr als das ganze und alleinige Interesse der Darstellung, sondern wird selbst nur eine, wenn auch eine Hauptseite, des handelnden Charakters. Denn der Mensch trägt nicht etwa nur einen Gott als sein Pathos in sich, sondern das Gemüth des Menschen ist groß und weit. Zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust. In diesem Sinne sagte ein Alter: aus deinen Leidenschaften hast du dir die Götter gemacht, o Mensch! Und in der That, je gebildeter die Griechen wurden, desto mehr Götter hatten sie, und ihre früheren Götter waren stumpfere, nicht zur Individualität und Bestimmtheit herausgestaltete Götter.

In diesem Reichthum muß sich deshalb der Charakter auch zeigen. Das grade macht das Interesse aus, welches wir an einem Charakter nehmen, daß eine solche Totalität sich an ihm hervorthut und er in dieser Fülle dennoch er selbst, ein in sich abgeschlossenes Subject bleibt. Ist der Charakter nicht in dieser Abrundung und Subjectivität geschildert, und abstract nur einer Leidenschaft preisgegeben, so erscheint er außer sich oder verrückt, schwach und kraftlos. Denn die Schwäche und Machtlosigkeit der Individuen besteht eben darin, daß der Gehalt jener ewigen Mächte an ihnen nicht als ihr eigenstes Selbst, als Prädicate, welche ihnen als dem Subject der Prädicate inhäriren, zur Erscheinung kommen.

Im Homer z. B. ist jeder Held ein ganzer lebendigvoller Umfang von Eigenschaften und Charakterzügen. Achill ist der jugendlichste Held, aber seiner jugendlichen Kraft fehlen die übrigen ächt menschlichen Qualitäten nicht, und Homer enthüllt uns diese Man-

nichfaltigkeit in den verschiedensten Situationen. Achill liebt seine Mutter die Thetis, er weint um die Briseïs, da sie ihm entrissen ist, und seine gekränkte Ehre treibt ihn zu dem Streite mit Agamemnon, der den Ausgangspunkt aller ferneren Begebenheiten in der Iliade ausmacht. Dabei ist er der treueste Freund des Patroklus und Antilochus; zugleich der blühendste feurigste Jüngling, schnellfüßig, tapfer, aber voll Ehrfurcht vor dem Alter; der treue Phönix, der vertraute Diener, liegt zu seinen Füßen, und bei der Leichenfeier des Patroklus erweist er dem greisen Nestor die höchste Achtung und Ehre. Ebenso zeigt sich aber Achill auch als reizbar, aufbrausend, rachsüchtig und voll härtester Grausamkeit gegen den Feind, als er den erschlagenen Hektor an seinen Wagen bindet, und so den Leichnam dreimal um Trojas Mauern jagend nachschleppt; und dennoch erweicht er sich, als der alte Priamus zu ihm in's Zelt kommt, er gedenkt daheim des eigenen alten Vaters, und reicht dem weinenden König die Hand, welche den Sohn ihm getödtet hat. Bei Achill kann man sagen: das ist ein Mensch! die Vielseitigkeit der edlen menschlichen Natur entwickelt ihren ganzen Reichthum an diesem einen Individuum. Und so ist es auch mit den übrigen homerischen Charakteren; Odysseus, Diomed, Ajax, Agamemnon, Hektor, Andromache, jeder ist ein Ganzes, eine Welt für sich, jeder ein voller lebendiger Mensch, und nicht etwa nur die allegorische Abstraction irgend eines vereinzelten Charakterzuges. Welche kahle, fahle, wenn auch kräftige Individualitäten sind dagegen der hörne Sigfried, der Hagene von Troy und selbst Volker, der Spielmann.

Eine solche Vielseitigkeit allein giebt dem Charakter das lebendige Interesse. Zugleich muß diese Fülle als zu einem Subject zusammengeschlossen erscheinen, und nicht als Zerstreuung, Faselei und bloße mannichfaltige Erregbarkeit, — wie die Kinder z. B. alles in die Hand nehmen und sich ein augenblickliches Thun damit machen, aber charakterlos sind —, der Charakter im Gegentheil muß in das Verschiedenste des menschlichen Gemüths ein-

gehen, darin seyn, sein Selbst davon ausfüllen lassen, und doch zugleich nicht darin stecken bleiben, vielmehr in dieser Totalität der Interessen, Zwecke, Eigenschaften, Charakterzüge die in sich zusammengenommene und gehaltene Subjectivität bewahren.

Für die Darstellung solcher totalen Charaktere eignet sich vor Allem die epische Poesie, weniger die dramatische und lyrische.

β) Bei dieser Totalität als solcher nun aber kann die Kunst noch nicht stehen bleiben. Denn wir haben es mit dem Ideal in seiner Bestimmtheit zu thun, wodurch sich die nähere Forderung der Besonderheit und Individualität des Charakters herzudrängt. Die Handlung besonders in ihrem Conflict und ihrer Reaction macht den Anspruch auf Beschränkung und Bestimmtheit der Gestalt. Deshalb sind auch die dramatischen Helden größtentheils einfacher in sich als die epischen. Die festere Bestimmtheit nun kommt durch das besondere Pathos hervor, das sich zum wesentlichen hervorstechenden Charakterzuge macht, und zu bestimmten Zwecken, Entschlüssen und Handlungen führt. Wird jedoch die Beschränkung wieder soweit getrieben, daß ein Individuum nur zur bloßen in sich abstracten Form eines bestimmten Pathos, wie Liebe, Ehre u. s. f. ausgeleert ist, so geht darüber alle Lebendigkeit und Subjectivität verloren, und die Darstellung wird, wie bei den Franzosen, häufig nach dieser Seite hin kahl und arm. Es muß deshalb in der Besonderheit des Charakters wohl eine Hauptseite als die herrschende erscheinen, innerhalb der Bestimmtheit aber die volle Lebendigkeit und Fülle bewahrt bleiben, so daß dem Individuum der Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden, in mannichfache Situationen einzugehn, und den Reichthum eines in sich gebildeten Innern in vielfacher Aeußerung zu entfalten. Von dieser Lebendigkeit, des in sich einfachen Pathos ungeachtet, sind die sophokleischen tragischen Gestalten. Man kann sie in ihrer plastischen Abgeschlossenheit den Bildern der Sculptur vergleichen. Denn auch die Sculptur vermag der Bestimmtheit zum Trotz dennoch eine Vielseitigkeit des Charakters

auszudrücken. Sie stellt zwar im Gegensatz der hinaustobenden Leidenschaft, welche sich mit ganzer Kraft nur auf einen Punkt wirft, in ihrer Stille und Stummheit die kräftige Neutralität dar, die alle Mächte ruhig in sich verschließt, aber diese ungetrübte Einheit bleibt dennoch nicht bei abstracter Bestimmtheit stehen, sondern läßt in ihrer Schönheit zugleich die Geburtsstätte von Allem als die unmittelbare Möglichkeit ahnen, in die verschiedenartigsten Verhältnisse herüberzutreten. Wir sehn in den ächten Gestalten der Sculptur eine ruhige Tiefe, die das Vermögen in sich faßt, aus sich heraus alle Mächte zu verwirklichen. Mehr noch als von der Sculptur muß von der Malerei, Musik und Poesie die innere Mannichfaltigkeit des Charakters gefordert werden, und ist von den ächten Künstlern auch jederzeit geleistet worden. Romeo z. B. in Shakspeare's Julie und Romeo hat zu seinem Hauptpathos die Liebe; dennoch sehn wir ihn in den verschiedenartigsten Verhältnissen zu seinen Eltern, zu Freunden, seinem Pagen, in Ehrenstreitigkeiten und Zweikampf mit Tybalt, in Ehrfurcht und Vertrauen zum Mönch, und selbst am Rande des Grabes im Zwiegespräch mit dem Apotheker, von dem er sich das tödtliche Gift kauft, und immer würdig und edel und von tiefer Empfindung. Ebenso umfaßt Julie eine Totalität der Verhältnisse zum Vater, zu der Mutter, der Amme, dem Grafen Paris, dem Pater. Und dennoch ist sie gleich tief in sich als in jede dieser Situationen hineingegraben, und ihr ganzer Charakter wird nur von einer Empfindung, von der Leidenschaft einer Liebe durchdrungen und getragen, die so tief und weit ist als die unbegrenzte See, so daß Julie mit Recht sagen darf: je mehr ich gebe, je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich. Wenn es daher auch nur ein Pathos ist, das sich darstellt, so muß es dennoch als Reichthum seiner in sich selbst sich entwickeln. Dieß ist selber im Lyrischen der Fall, wo doch das Pathos nicht zur Handlung in concreten Verhältnissen werden kann. Auch hier nämlich muß es sich als innerer Zustand eines vollen gebildeten Gemüths darthun, das

sich nach allen Seiten der Umstände und Situationen herauszukehren vermag. Lebendige Beredtsamkeit, eine Phantasie, welche an Alles anknüpft, Vergangenes zur Gegenwart bringt, die ganze äußere Umgebung zum symbolischen Ausdruck des Innern zu benutzen weiß, tiefe objective Gedanken nicht scheut, und in Exposition derselben einen weitreichenden, umfassenden, klaren, würdigen, edlen Geist bekundet — dieser Reichthum des Charakters, der seine innre Welt ausspricht, ist auch in der Lyrik an seiner rechten Stelle. Von Seiten des Verstandes her betrachtet, kann freilich solche Vielseitigkeit innerhalb einer herrschenden Bestimmtheit als inconsequent erscheinen. Achill z. B. in seinem edlen Heldencharakter, dessen jugendliche Kraft der Schönheit den Grundzug ausmacht, hat in Betreff auf den Vater und Freund ein weiches Herz; wie ist es nun möglich, ließe sich fragen, daß er Hektor in grausamer Rachsucht um die Mauern schleift. In ähnlicher Inconsequenz sind Shakspeare's Rüpel fast durchweg geistreich und voll genialen Humors. Da kann man sagen: wie kommen so geistreiche Individuen dazu, sich mit solcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen. Der Verstand nämlich will sich abstract nur eine Seite des Charakters herausheben, und zur alleinigen Regel des ganzen Menschen stempeln. Was gegen solche Herrschaft einer Einseitigkeit streitet, kommt dem Verstande als bloße Inconsequenz vor. Für die Vernünftigkeit des in sich Totalen und dadurch Lebendigen aber ist diese Inconsequenz gerade das Consequente und Rechte. Denn der Mensch ist dieß: den Widerspruch des Vielen nicht nur in sich zu tragen, sondern zu ertragen und darin sich selbst gleich und getreu zu bleiben.

γ) Deshalb aber muß der Charakter seine Besonderheit mit seiner Subjectivität zusammenschließen, er muß eine bestimmte Gestalt seyn, und in dieser Bestimmtheit die Kraft und Festigkeit eines sich selbst getreu bleibenden Pathos haben. Ist der Mensch nicht in dieser Weise eins in sich, so fallen die verschiedenen Seiten der Mannichfaltigkeit sinnlos und gedankenlos auseinander.

Mit sich in Einheit zu seyn macht in der Kunst gerade das Unendliche und Göttliche der Individualität aus. Nach dieser Seite hin giebt die Festigkeit und Entschiedenheit eine wichtige Bestimmung für die ideale Darstellung des Charakters ab. Sie kommt, wie schon oben berührt ist, dadurch hervor, daß sich die Allgemeinheit der Mächte mit der Besonderheit des Individuums durchdringt und in dieser Einigung zur in sich einheitsvollen sich auf sich beziehenden Subjectivität und Einzelnheit wird.

Bei dieser Forderung jedoch müssen wir uns gegen viele Erscheinungen besonders der neuern Kunst wenden.

In Corneille's Cid z. B. ist die Collision der Liebe und Ehre eine glänzende Partie. Solch in sich selbst unterschiedenes Pathos kann allerdings zu Conflicten führen, wenn es aber als innerer Widerstreit in ein und denselben Charakter hineinverlegt wird, so giebt dieß zwar Gelegenheit zu brillanter Rhetorik und effectvollen Monologen, doch die Entzweiung ein und desselben Gemüths, das aus der Abstraction der Ehre in die der Liebe und umgekehrt hinüber und herübergeworfen wird, ist der gediegenen Entschlossenheit und Einheit des Charakters in sich zuwider.

Ebenso widerspricht es der individuellen Entschiedenheit, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden läßt, und nun auch die Schuld von sich ab auf Andere schieben kann. Wie sich die Phädra z. B. bei Racine von der Oenone bereden läßt. Ein ächter Charakter handelt aus sich selbst, und läßt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner That auf sich haben und dafür einstehn. —

Eine andere Weise der Haltungslosigkeit des Charakters hat sich besonders in neueren deutschen Productionen zu der innern Schwäche der Empfindsamkeit ausgebildet, welche lange genug in Deutschland regiert hat. Als nächstes berühmtes Beispiel ist der Werther anzuführen, ein durchweg krankhafter Charakter, ohne

Kraft sich über den Eigensinn seiner Liebe erheben zu können. Was ihn interessant macht, ist die Leidenschaft und Schönheit der Empfindung, die Verschwistrung mit der Natur bei der Ausbildung und Weiche des Gemüths. Diese Schwäche hat später bei immer steigender Vertiefung in die gehaltlose Subjectivität der eigenen Persönlichkeit noch mannichfach andre Formen angenommen. Die Schönseeligkeit z. B. Jacobi's in seinem Woldemar läßt sich hieher rechnen. In diesem Roman zeigt sich die vorgelogene Herrlichkeit des Gemüths, die selbsttäuschende Vorspieglung der eigenen Tugend und Vortrefflichkeit im vollsten Maaße. Es ist eine Hoheit und Göttlichkeit der Seele, welche zur Wirklichkeit nach allen Seiten hin in ein schiefes Verhältniß tritt, und die Schwäche, den ächten Gehalt der vorhandenen Welt nicht ertragen und verarbeiten zu können, vor sich selbst durch die Vornehmheit versteckt, in welcher sie Alles, als ihrer nicht würdig, von sich ablehnt. Denn auch für die wahrhaft sittlichen Interessen und gediegenen Zwecke des Lebens ist solch eine schöne Seele nicht offen, sondern spinnt sich in sich selber ein, und lebt und webt nur in ihren subjectivsten religiösen und moralischen Ausheckungen. Zu diesem innern Enthusiasmus für die eigene überschwengliche Trefflichkeit, mit welcher sie vor sich selber ein großes Gepränge macht, gesellt sich dann sogleich eine unendliche Empfindlichkeit in Betreff auf alle Uebrigen, welche diese einsame Schönheit in jedem Momente errathen, verstehen, verehren sollen. Können das nun die Anderen nicht, so wird gleich das ganze Gemüth im Tiefsten bewegt und unendlich verletzt. Da ist mit einemmale die ganze Menschheit, alle Freundschaft, alle Liebe hin. Die Pedanterie und Ungezogenheit, kleine Umstände und Ungeschicklichkeiten, über welche ein großer starker Charakter unverletzt fortsieht, nicht ertragen zu können, übersteigt jede Vorstellung, und gerade das sachlich Geringfügigste bringt solches Gemüth in die höchste Verzweiflung. Da nimmt denn die Trübseligkeit, der Kummer, Gram, die üble Laune, Kränkung, Schwermuth und Elendigkeit kein Ende, und daheraus entspringt

eine Quälerei der Reflexion mit sich und Andern, eine Krampfhaftigkeit und selbst eine Härte und Grausamkeit der Seele, in welcher sich vollends die ganze Miserabilität und Schwäche dieser schönseeligen Innerlichkeit kund giebt. — Zu solcher Absonderlichkeit des Gemüths kann man kein Gemüth haben. Denn zu einem ächten Charakter gehört, daß er etwas Wirkliches zu wollen und anzufassen Muth und Kraft in sich trage. Das Interesse für dergleichen Subjectivitäten, die immer nur in sich selber bleiben, ist ein leeres Interesse, wie sehr jene auch die Meinung hegen, die höheren reineren Naturen zu seyn, welche das Göttliche, das so recht in den innersten Falten stecke, in sich hervorbrächten und recht im Negligee sehen ließen. —

In einer andern Art ist dieser Mangel an innerer substantieller Gediegenheit des Charakters auch dahin ausgebildet, daß jene sonderbaren höheren Herrlichkeiten des Gemüths auf eine verkehrte Weise sind hypostasirt und als selbstständige Mächte aufgefaßt worden. Hieher gehört das Magische, Magnetische, Dämonische, die vornehme Gespenstigkeit des Hellsehens, die Krankheit des Schlafwanderns u. s. f. Das lebendig seynsollende Individuum wird in Rücksicht auf diese dunklen Mächte in Verhältniß zu etwas gesetzt, das einerseits in ihm selber, andrerseits seinem Innern ein fremdartiges Jenseits ist, von welchem es bestimmt und regiert wird. In diesen unbekannten Gewalten soll eine unentzifferbare Wahrheit des Schauerlichen liegen, das sich nicht greifen und fassen lasse. Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte grade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern Alles klar und durchsichtig, und mit jenen Uebersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet, und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffman und Heinrich von Kleist in seinem Prinzen von Homburg Beispiele liefern. Der wahrhaft ideale Charakter hat nichts Jenseitiges und Gespensterhaftes, sondern wirkliche Interessen, in welchen er bei sich selbst ist, zu seinem Gehalte und Pathos.

Besonders das Hellsehn ist in der neueren Poesie trivial und gemein geworden. In Schiller's Tell dagegen, wenn der alte Attinghausen im Augenblick des Todes das Schicksal seines Vaterlandes verkündigt, ist solche Prophezeiung am schicklichen Orte gebraucht. Die Gesundheit des Charakters aber mit der Krankheit des Geistes vertauschen zu müssen, um Collisionen hervorzubringen und Interesse zu erregen ist immer unglücklich; deshalb ist auch die Verrücktheit nur mit großer Vorsicht anzuwenden.

An solche Schiefheiten, welche der Einheit und Festigkeit des Charakters entgegenstehn, können wir auch noch das Princip der neueren Ironie sich anschließen lassen. Diese falsche Theorie hat die Dichter verführt, in die Charaktere eine Verschiedenheit hineinzusetzen, welche in keine Einheit zusammengeht, so daß sich jeder Charakter als Charakter zerstört. Tritt ein Individuum zunächst auch in einer Bestimmtheit auf, so soll dieselbe gerade in ihr Gegentheil überschlagen, und der Charakter dadurch nichts als die Nichtigkeit des Bestimmten und seiner selbst darstellen. Dieß ist von der Ironie als die eigentliche Höhe der Kunst angenommen worden, indem der Zuschauer nicht müsse durch ein in sich affirmatives Interesse ergriffen werden, sondern darüber zu stehen habe, wie die Ironie selbst über Alles hinaus ist. — In diesem Sinne hat man denn auch Shakspearesche Charaktere erklären wollen. Lady Macbeth z. B. soll eine liebevolle Gattin von sanftem Gemüth seyn, obgleich sie dem Gedanken des Mordes nicht nur Raum giebt, sondern ihn auch durchführt. Aber Shakspeare gerade zeichnet sich durch das Entschiedene und Pralle seiner Charaktere selbst in der bloß formellen Größe und Festigkeit des Bösen aus. Hamlet ist zwar in sich unentschieden, doch nicht zweifelhaft was, sondern nur wie er es vollbringen soll. Jetzt jedoch machen sie auch Shakspeare's Charaktere gespenstig, und meinen, daß die Nichtigkeit und Halbheit im Schwanken und Uebergehn, daß diese Quatschlichkeit eben für sich interessiren müsse. Das Ideale aber besteht darin, daß die Idee wirklich ist, und zu dieser Wirk-

lichkeit gehört der Mensch als Subject und dadurch als in sich festes Eins.

Dieß mag in Betreff auf die charaktervolle Individualität in der Kunst an dieser Stelle genug seyn. Die Hauptsache ist ein in sich bestimmtes wesentliches Pathos, in einer reichen vollen Brust, deren innere individuelle Welt das Pathos in der Weise durchdringt, daß diese Durchdringung und nicht nur das Pathos als solches zur Darstellung kommt. Ebenso sehr aber muß sich das Pathos nicht in der Brust des Menschen in sich selber zerstören um sich dadurch als ein in sich selbst Unwesentliches und Nichtiges aufzuzeigen.

III. Die äußerliche Bestimmtheit des Ideals.

In Beziehung auf die Bestimmtheit des Ideals betrachteten wir zuerst im Allgemeinen, weshalb und in welcher Weise dasselbe überhaupt in die Form der Besondrung hineinzutreten habe. Zweitens fanden wir, das Ideal müsse in sich bewegt seyn, und gehe deshalb zur Differenz in sich selbst fort, deren Totalität sich als Handlung darstellte. Durch die Handlung jedoch geht das Ideal in die äußerliche Welt hinaus, und es fragt sich deshalb drittens, wie diese letzte Seite der concreten Wirklichkeit auf kunstgemäße Weise zu gestalten sey. Denn das Ideal ist die mit ihrer Realität identificirte Idee. Bisher verfolgten wir diese Wirklichkeit nur bis zur menschlichen Individualität und deren Charakter. Der Mensch aber hat auch ein concretes äußeres Daseyn, aus welchem heraus er sich zwar in sich als Subject zusammenschließt, doch in dieser subjectiven Einheit mit sich ebenso sehr auf die Aeußerlichkeit bezogen bleibt. Zum wirklichen Daseyn des Menschen gehört eine umgebende Welt, wie zur Bildsäule des Gottes ein Tempel. Dieß ist der Grund, weshalb wir jetzt auch der vielfachen Fäden erwähnen müssen, welche das Ideal an die Aeußerlichkeit knüpfen, und durch sie sich hindurchziehn.

Hierdurch treten wir in eine fast unüberschauliche Breite der Verhältnisse und Verwicklung in Aeußerliches und Relatives herein. Denn erstens drängt sich sogleich die äußere Natur herzu, Localität, Zeit, Klima, und schon in dieser Beziehung stellt sich bei jedem Tritt und Schritt ein neues und immer bestimmtes Gemälde dar. Der Mensch ferner benutzt die äußere Natur zu seinen Bedürfnissen und Zwecken, und die Art und Weise dieses Gebrauchs, die Geschicklichkeit in Erfindung und Ausstattung der Geräthe und Wohnung, der Waffen, Sessel, Wagen, die Art der Bereitung der Speisen und des Essens, das ganze weite Bereich der Lebensbequemlichkeit und des Luxus u. s. f. kommt in Betracht. Außerdem lebt der Mensch noch in einer concreten Wirklichkeit geistiger Verhältnisse, die sich gleichfalls alle ein äußeres Daseyn geben, so daß auch die unterschiedenen Weisen des Befehlens und Gehorchens, der Familie, Verwandtschaft, des Besitzes, Landlebens, Stadtlebens, religiösen Cultus, der Kriegsführung, der bürgerlichen und politischen Zustände, der Geselligkeit, überhaupt die volle Mannichfaltigkeit der Sitten und Gebräuche in allen Situationen und Handlungen zur umgebenden wirklichen Welt des menschlichen Daseyns gehören.

Nach allen diesen Beziehungen greift das Ideale unmittelbar in die gewöhnliche äußerliche Realität, in das Alltägliche der Wirklichkeit und damit in die gemeine Prosa des Lebens ein. Deshalb kann es, wenn man die nebulose Vorstellung vom Idealischen neuerer Zeit festhält, den Anschein haben, als wenn die Kunst allen Zusammenhang mit dieser Welt des Relativen abschneiden müsse, indem die Seite der Aeußerlichkeit das ganz Gleichgültige, ja dem Geist und seiner Innerlichkeit gegenüber das Niedrige und Unwürdige sey. In diesem Sinne ist die Kunst als geistige Macht angesehn, welche uns über die ganze Sphäre der Bedürfnisse, Noth und Abhängigkeit erheben, und von dem Verstand und Witze, den der Mensch in diesem Felde zu verschwenden gewohnt ist, befreien solle. Denn ohnehin sey hier

überhaupt das Meiste rein conventionell, und durch die Gebundenheit an Zeit, Ort und Gewohnheit ein Feld bloßer Zufälligkeiten, welche die Kunst in sich aufzunehmen verschmähen müsse. Dieser Schein der Idealität jedoch ist theils nur eine vornehme Abstraction moderner Subjectivität, welcher es an Muth gebricht, sich mit der Aeußerlichkeit einzulassen, theils ist es eine Art der Gewalt, die das Subject sich anthut, um sich über diesen Kreis durch sich selber hinauszusetzen, wenn es nicht durch Geburt, Stand und Situation schon an und für sich darüber hinweggehoben ist. Als Mittel für dieses Hinaussetzen bleibt dann auch nichts übrig als die Zurückgezogenheit in die innere Welt der Gefühle, aus welcher das Individuum nicht heraustritt und nun in dieser Unwirklichkeit sich für das Hochwissende hält, das nur sehnsüchtig in den Himmel blickt, und deshalb alles Erdenwesen glaubt geringschätzen zu dürfen. Das ächte Ideal aber bleibt nicht beim Unbestimmten und bloß Innerlichen stehen, sondern muß in seiner Totalität auch bis zur bestimmten Anschaulichkeit des Aeußern nach allen Seiten hin herausgehen. Denn der Mensch, dieser volle Mittelpunkt des Ideals lebt, er ist wesentlich jetzt und hier, Gegenwart, individuelle Unendlichkeit, und zum Leben gehört der Gegensatz einer umgebenden äußeren Natur überhaupt und damit ein Zusammenhang mit ihr und eine Thätigkeit in ihr. Indem nun diese Thätigkeit nicht nur als solche, sondern in ihrer bestimmten Erscheinung durch die Kunst soll aufgefaßt werden, hat sie an und in solchem Material in's Daseyn zu treten.

Wie nun aber der Mensch in sich selbst eine subjective Totalität ist, und dadurch sich gegen das ihm Aeußerliche abschließt, so ist auch die äußere Welt ein in sich consequent zusammenhängendes und abgerundetes Ganzes. In dieser Ausschließung stehn beide Welten jedoch in wesentlicher Beziehung und machen in ihrem Zusammenhange erst die concrete Wirklichkeit aus, deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgiebt. Damit entsteht die obenerwähnte Frage, in welcher Form und Gestalt das Aeußerliche

innerhalb solcher Totalität durch die Kunst könne auf ideale Weise dargestellt werden.

Wir haben auch in dieser Beziehung wieder drei Seiten am Kunstwerk zu unterscheiden,

Erstlich nämlich ist es die ganz abstracte Aeußerlichkeit als solche, die Räumlichkeit, Gestalt, Zeit, Farbe, welche für sich einer kunstgemäßen Form bedarf.

Zweitens tritt das Aeußere in seiner concreten Wirklichkeit wie wir sie so eben geschildert haben, hervor, und fordert im Kunstwerk ein Zusammenstimmen mit der Subjectivität des in solche Umgebung hineingestellten menschlichen Innern.

Drittens ist das Kunstwerk für den Genuß der Anschauung für ein Publicum, das in dem Kunstobject sich selbst seinem wahrhaften Glauben, Empfinden, Vorstellen nach wiederzufinden, und mit den dargestellten Gegenständen in Einklang kommen zu können den Anspruch hat. —

1. Die abstracte Aeußerlichkeit als solche.

Das Ideal, insofern es aus seiner bloßen Wesentlichkeit in die äußere Existenz hineingezogen wird, erhält sogleich eine gedoppelte Weise der Wirklichkeit. Auf der einen Seite giebt das Kunstwerk dem Gehalt des Ideals überhaupt die concrete Gestalt der Wirklichkeit, indem es denselben als bestimmten Zustand, besondere Situation, als Charakter, Begebenheit, Handlung, und zwar in Form des zugleich äußeren Daseyns darstellt; andrerseits versetzt die Kunst diese an sich schon totale Erscheinung in ein bestimmtes sinnliches Material und schafft dadurch eine neue auch dem Auge und Ohr sichtbare und vernehmbare Welt der Kunst. Nach beiden Seiten hin kehrt sie sich bis gegen die letzten Enden der Aeußerlichkeit hinaus, in welche die in sich totale Einheit des Ideals nicht mehr ihrer concreten Geistigkeit nach hineinzuscheinen befähigt ist. Das Kunstwerk hat in dieser Beziehung auch eine gedoppelte Außenseite, welche eine Aeußerlichkeit als

solche bleibt, und somit in Rücksicht auf ihre Gestaltung auch nur eine äußerliche Einheit aufnehmen kann. Es kehrt hier dasselbe Verhältniß wieder, welches wir schon beim Naturschönen zu betrachten Gelegenheit hatten, und so sind es auch die gleichen Bestimmungen, die sich noch einmal, und zwar an dieser Stelle von Seiten der Kunst her geltend machen. Die Gestaltungsweise des Aeußerlichen nämlich ist einerseits die der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Gesetzmäßigkeit, andrerseits die Einheit als Einfachheit und Reinheit des sinnlichen Materials, welches die Kunst als äußeres Element für das Daseyn ihrer Gebilde ergreift.

a) Was zunächst die Regelmäßigkeit und Symmetrie angeht, so kann dieselbe als bloße unlebendige Einheit des Verstandes die Natur des Kunstwerks auch nach dessen äußerlicher Seite keineswegs erschöpfen, sondern hat nur ihre Stelle bei dem in sich selbst Unlebendigen, der Zeit, Figuration des Raums u. s. f. In diesem Elemente tritt sie dann als das Zeichen der Beherrschung und Besonnenheit auch im Aeußerlichsten hervor. Wir sehen sie deshalb zwiefach in Kunstwerken sich geltend machen. In ihrer Abstraction festgehalten, zerstört sie die Lebendigkeit; das ideale Kunstwerk muß sich daher selbst im Aeußerlichen über das bloß Symmetrische erheben. In dieser Befreiung jedoch, wie in den Melodien der Musik z. B., wird das Regelmäßige nicht etwa ganz aufgehoben. Es wird nur zur bloßen Grundlage heruntergesetzt. Umgekehrt aber ist dieß Mäßigen und Regeln des Ungeregelten und Maaßlosen auch wieder einzige Grundbestimmung, welche gewisse Künste, dem Material ihrer Darstellung nach, annehmen können. Dann ist die Regelmäßigkeit das allein in der Kunst Ideale.

Ihre hauptsächliche Anwendung findet sie von dieser Seite her in der Architektur, weil das architektonische Kunstwerk den Zweck hat, die äußere in sich selbst unorganische Umgebung des Geistes künstlerisch zu gestalten. Bei ihr ist deshalb das Geradlinige, Rechtwinklige, Kreisförmige, die Gleichheit der Säulen,

Fenster, Bogen, Pfeiler, Wölbungen herrschend. Denn das Kunstwerk der Architektur ist nicht schlechthin für sich selbst Zweck, sondern eine Aeußerlichkeit für ein Anderes, dem es zum Schmuck, zum Local u. s. w. dient. Ein Gebäude erwartet die Sculpturgestalt des Gottes, oder die Versammlung der Menschen, welche darin ihre Wohnung aufschlagen. Solch ein Kunstwerk darf daher nicht für sich selbst wesentlich die Aufmerksamkeit auf sich ziehn. In dieser Beziehung ist das Regelmäßige und Symmetrische als durchgreifendes Gesetz für die äußere Gestalt vorzugsweise zweckmäßig, indem der Verstand eine durchweg regelmäßige Gestalt leicht übersieht, und sich nicht lange mit ihr zu beschäftigen genöthigt ist. Von der symbolischen Beziehung, welche die architektonischen Formen außerdem im Verhältniß zu dem geistigen Inhalt annehmen, dessen Umschließung oder äußeres Local sie sind, ist natürlich hier nicht die Rede. Das Aehnliche gilt auch für die bestimmte Art der Gartenkunst, welche als eine modificirte Anwendung architektonischer Formen auf die wirkliche Natur gelten kann. In Gärten wie in Gebäuden ist der Mensch die Hauptsache. Nun giebt es zwar noch eine andere Gartenkunst, die sich die Mannichfaltigkeit und deren Regellosigkeit zum Gesetze macht; die Regelmäßigkeit aber ist vorzuziehn. Denn die vielfach verschlungenen Irrgänge und Bosquets, mit ihrer steten Abwechselung in schlängelnden Windungen, die Brücken über schlechte stehende Wasser, die Ueberraschung mit gothischen Capellen, Tempeln, chinesischen Häusern, Einsiedeleien, Aschenkrügen, Holzhaufen, Hügeln, Bildsäulen sieht man sich mit allen ihren Ansprüchen auf Selbstständigkeit bald satt, und erblickt man sie zum zweitenmale, so empfindet man sogleich Ueberdruß. Anders ist es mit wirklichen Gegenden und deren Schönheit, die nicht zum Gebrauch und Vergnügen sind, und für sich selbst als Object der Betrachtung und des Genusses auftreten dürfen. Die Regelmäßigkeit dagegen soll in Gärten nicht überraschen, sondern läßt den Menschen, wie es

zu fordern ist, als Hauptperson in der äußeren Umgebung der Natur erscheinen.

Auch in der Malerei findet die Regelmäßigkeit und Symmetrie in Anordnung des Ganzen, in Gruppirung der Figuren, in Stellung, Bewegung, Faltenwurf u. s. f. ihren Platz. Indem jedoch in der Malerei die geistige Lebendigkeit in weit vertiefterer Weise als in der Architektur die äußere Erscheinung durchdringen kann, bleibt für die abstracte Einheit des Symmetrischen nur ein geringer Spielraum übrig, und wir finden die steife Gleichheit und deren Regel hauptsächlich nur in den Anfängen der Kunst, während später die freieren Linien, welche der Form des Organischen sich nähern, den Grundtypus abgeben. —

Dagegen werden in der Musik und Poesie Regelmäßigkeit und Symmetrie noch einmal wichtige Bestimmungen. Diese Künste haben in der Zeitdauer der Töne eine Seite der bloßen Aeußerlichkeit als solcher, welche keiner anderen concreteren Gestaltungsweise fähig ist. Was in dem Raume nebeneinanderliegt läßt sich bequem überschauen, in der Zeit aber ist ein Moment schon verschwunden, wenn der andre da ist, und in diesem Schwinden und Wiederkehren gehn die Zeitmomente in's Maaßlose fort. Diese Unbestimmtheit hat die Regelmäßigkeit des Tacts zu gestalten, der eine Bestimmtheit und gleichmäßige Wiederholung hervorbringt, und damit das maaßlose Fortschreiten beherrscht. Es liegt im Tact der Musik eine magische Gewalt, der wir uns so wenig entziehen können, daß wir häufig ohne es selber zu wissen, beim Anhören der Musik den Tact dazu schlagen. Die Wiederkehr nämlich gleicher Zeitabschnitte ist nichts den Tönen und ihrer Dauer objectiv Angehöriges. Dem Ton als solchen, und der Zeit ist es gleichgültig in dieser regelmäßigen Weise getheilt und wiederholt zu werden. Der Tact scheint daher als etwas rein vom Subject Gemachtes, so daß wir nun auch beim Anhören die unmittelbare Gewißheit erhalten, in dieser Regulirung der Zeit nur etwas Subjectives zu haben, und zwar die Grundlage

der reinen Gleichheit mit sich, die das Subject als Gleichheit und Einheit mit sich und deren Wiederkehr in aller Verschiedenheit und buntesten Mannichfaltigkeit an sich selber hat. Dadurch klingt der Tact bis in die tiefste Seele hinein und ergreift uns an dieser eigenen zunächst abstract mit sich identischen Subjectivität. Von dieser Seite her ist es nicht der geistige Inhalt, nicht die concrete Seele der Empfindung, welche in den Tönen zu uns spricht, ebenso wenig ist es der Ton als Ton, der uns im Innersten bewegt, sondern es ist diese abstracte durch das Subject in die Zeit hineingesetzte Einheit, welche an die gleiche Einheit des Subjects anklingt. Dasselbe gilt für das Versmaaß und den Reim der Poesie. Auch hier macht die Regelmäßigkeit und Symmetrie die ordnende Regel aus, und ist dieser Außenseite durchaus nothwendig. Das sinnliche Element wird dadurch sogleich aus seiner sinnlichen Sphäre herausgerückt, und zeigt an sich selber schon, daß es sich hier um etwas Anderes handle, als um den Ausdruck des gewöhnlichen Bewußtseins, das die Zeitdauer der Töne gleichgültig und willkührlich behandelt.

Die ähnliche, wenn auch nicht so festbestimmte Regelmäßigkeit geht nun auch noch weiter hinauf, und mischt sich, obschon in selbst äußerlicher Weise, in den eigentlich lebendigen Inhalt. In einem Epos und Drama z. B., das seine bestimmten Abtheilungen, Gesänge, Acte u. s. w. hat, kommt es darauf an diesen besonderen Theilen eine ohngefähre Gleichheit des Umfanges zu geben; ebenso bei Gemälden den einzelnen Gruppen, wobei denn aber weder ein Zwang in Rücksicht auf den wesentlichen Inhalt, noch eine hervorstechende Herrschaft des bloß Regelmäßigen hervorscheinen darf.

Die Regelmäßigkeit und Symmetrie, als abstracte Einheit und Bestimmtheit des an sich selbst im Räumlichen wie in der Zeit Aeußerlichen, ordnet vornehmlich nur das Quantitative, die Größebestimmtheit. Was nicht mehr dieser Aeußerlichkeit als seinem eigentlichen Elemente zugehört, wirft deshalb die Herrschaft der bloß quantitativen Verhältnisse ab, und wird durch tiefere

Verhältnisse und deren Einheit bestimmt. Je mehr sich daher die Kunst aus der Aeußerlichkeit als solcher herausringt, desto weniger läßt sie ihre Gestaltungsweise von der Regelmäßigkeit regieren, und weist derselben nur ein beschränktes und untergeordnetes Bereich an.

Wie der Symmetrie haben wir nun auch an dieser Stelle noch einmal der Harmonie zu erwähnen. Sie bezieht sich nicht mehr auf das bloß Quantitative, sondern auf wesentlich qualitative Unterschiede, welche nicht als bloße Gegensätze gegeneinander beharren, sondern in Einklang gebracht werden sollen. In der Musik z. B. ist das Verhältniß der Tonica zur Mediante und Dominante kein bloß quantitatives, sondern es sind wesentlich unterschiedene Töne, welche zugleich zu einer Einheit, ohne ihre Bestimmtheit als grellen Gegensatz und Widerspruch herausschreien zu lassen, zusammengehn. Dissonanzen dagegen bedürfen einer Auflösung. In gleicher Weise verhält es sich auch mit der Harmonie der Farben, in Betreff auf welche die Kunst ebenfalls die Forderung macht, daß sie in einem Gemälde weder als buntes und willkührliches Durcheinander, noch als bloß aufgelöste Gegensätze hervortreten, sondern zum Einklang eines totalen und einheitsvollen Eindrucks vermittelt werden. Näher gehört sodann zur Harmonie eine Totalität von Unterschieden, welche der Natur der Sache nach einem bestimmten Kreise angehören. Wie die Farbe z. B. einen bestimmten Umfang von Farben als die sogenannten Cardinalfarben hat, welche aus dem Grundbegriff der Farbe überhaupt sich herleiten und keine zufällige Vermischungen sind. Eine solche Totalität in ihrem Einklange macht das Harmonische aus. In einem Gemälde z. B. muß ebenso sehr die Totalität der Grundfarben, Gelb, Blau, Grün und Roth, als auch ihre Harmonie vorhanden seyn, und die alten Maler haben auch bewußtlos auf diese Vollständigkeit Acht gegeben und ihrem Gesetze Folge geleistet. Indem sich nun die Harmonie der bloßen Aeußerlichkeit der Bestimmtheit zu entheben beginnt, ist sie dadurch auch befähigt, schon

einen weiteren geistigeren Gehalt in sich aufzunehmen und auszudrücken. Wie denn von den alten Malern den Gewändern der Hauptpersonen die Grundfarben in ihrer Reinheit, Nebengestalten dagegen gemischte Farben sind zugetheilt worden. Maria z. B. trägt meist einen blauen Mantel, indem die besänftigende Ruhe des Blauen der innern Stille und Sanftheit entspricht; seltner hat sie ein hervorstechendes rothes Gewand.

b) Die zweite Seite der Aeußerlichkeit betrifft, wie wir sahen, das sinnliche Material als solches, dessen die Kunst zu ihren Darstellungen sich bedient. Hier besteht die Einheit in der einfachen Bestimmtheit und Gleichheit des Materials in sich, das nicht zur unbestimmten Verschiedenheit und bloßen Mischung, überhaupt zur Unreinheit abweichen darf. Auch diese Bestimmung bezieht sich nur auf das Räumliche, auf die Reinlichkeit z. B. der Umrisse, die Schärfe der graden Linien, Kreise u. s. f. ebenso auf die feste Bestimmtheit der Zeit, wie das genaue Festhalten des Tactes; ferner auf die Reinheit der bestimmten Töne und Farben. Die Farben z. B. dürfen in der Malerei nicht unrein oder grau seyn, sondern klar, bestimmt und einfach in sich. Ihre reine Einfachheit macht nach dieser sinnlichen Seite hin die Schönheit der Farbe aus, und die einfachsten sind in dieser Beziehung die wirkungsvollsten, reines Gelb z. B., das nicht in's Grüne geht, Roth das nicht in's Blaue oder Gelbe sticht u. s. f. Allerdings ist es dann schwer die Farben bei dieser festen Einfachheit zu gleicher Zeit in Harmonie zu erhalten. Diese in sich einfachen Farben machen aber die Grundlage aus, die nicht darf total verwischt seyn, und wenn auch Mischungen nicht können entbehrt werden, so müssen die Farben doch nicht als ein trübes Durcheinander, sondern als klar und einfach in sich erscheinen, sonst wird aus der leuchtenden Klarheit der Farbe nichts als Schmutz. Die gleiche Forderung ist auch an den Klang der Töne zu stellen. Bei einer Metall- oder Darmsaite z. B. ist es das Erzittern dieses Materials, das den Klang hervorbringt, und zwar das Erzittern einer

Saite von bestimmter Spannung und Länge; läßt diese Spannung nach, oder wird nicht die rechte Länge ergriffen, so ist der Ton nicht mehr diese einfache Bestimmtheit in sich, und klingt falsch, indem er zu anderen Tönen überschwebt. Das Aehnliche geschieht, wenn sich statt jenes reinen Erzitterns und Vibrirens noch das mechanische Reiben und Streichen, als ein dem Klang des Tons als solchen beigemischtes Geräusch, daneben hören läßt. Ebenso muß sich der Ton der menschlichen Stimme rein und frei aus der Kehle und Brust entwickeln, ohne das Organ mitsummen, oder, wie es bei heiseren Tönen der Fall ist, irgend ein nicht überwundenes Hinderniß störend vernehmen zu lassen. Diese von jeder fremdartigen Beimischung freie Helligkeit und Reinheit in ihrer festen, schwankungslosen Bestimmtheit ist in dieser bloß sinnlichen Beziehung die Schönheit des Tons, durch welche er sich vom Rauschen, Knarren u. s. f. unterscheidet. Dasselbe läßt sich auch von der Sprache vornehmlich von den Vokalen sagen. Eine Sprache z. B., welche das a, e, i, o, u bestimmt und rein hat, ist wie das Italienische wohlklingend und sangbar. Die Diphthongen dagegen haben schon immer einen gemischten Ton. Im Schreiben werden die Sprachlaute auf wenige stets gleiche Zeichen zurückgeführt, und erscheinen in ihrer einfachen Bestimmtheit; beim Sprechen aber verwischt sich nur allzuoft diese Bestimmtheit, so daß nun besonders die Volkssprachen, wie das Süddeutsche, Schwäbische, Schweizerische, Laute haben, die sich in ihrer Vermischung gar nicht schreiben lassen. Dieß ist dann aber nicht etwa ein Mangel der Schriftsprache, sondern kommt nur von der Schwerfälligkeit des Volkes her.

So viel für jetzt von dieser äußerlichen Seite des Kunstwerks, welche als bloße Aeußerlichkeit auch nur einer äußerlichen und abstracten Einheit fähig ist.

Der weiteren Bestimmung nach ist es aber die *geistige concrete Individualität* des Ideals, welche in die Aeußerlichkeit hineintritt, um in derselben *sich* darzustellen, so daß also

das Aeußerliche von dieser Innerlichkeit und Totalität, die sie auszudrücken den Beruf hat, durchdrungen werden muß, wofür die bloße Regelmäßigkeit, Symmetrie und Harmonie oder die einfache Bestimmtheit des sinnlichen Materials sich nicht als zureichend erweisen. Dieß führt uns zur zweiten Seite der äußerlichen Bestimmtheit des Ideals hinüber.

2. Das Zusammenstimmen des concreten Ideals mit seiner äußerlichen Realität.

Das allgemeine Gesetz, welches wir in dieser Beziehung können geltend machen, besteht darin, daß der Mensch in der Umgebung der Welt müsse heimisch und zu Hause seyn, daß die Individualität in der Natur und in allen äußeren Verhältnissen müsse eingewohnt und dadurch frei erscheinen, so daß die beiden Seiten, die subjective innere Totalität des Charakters und seiner Zustände und Handlung, und die objective des äußeren Daseyns, nicht als gleichgültig und disparat auseinanderfallen, sondern ein Zusammenstimmen und Zueinandergehören zeigen. Denn die äußere Objectivität, insofern sie die Wirklichkeit des Ideals ist, muß ihre bloße objective Selbstständigkeit und Sprödigkeit aufgeben, um sich als in Identität mit dem zu erweisen, dessen äußeres Daseyn sie ausmacht.

Wir haben in dieser Rücksicht drei verschiedene Gesichtspunkte für solche Zusammenstimmung festzustellen.

Erstlich kann die Einheit beider ein bloßes Ansich bleiben, und nur als ein geheimes inneres Band erscheinen, durch welches der Mensch mit seiner äußeren Umgebung verknüpft ist.

Zweitens jedoch, da die concrete Geistigkeit und deren Individualität den Ausgangspunkt und wesentlichen Inhalt des Ideals abgiebt, hat das Zusammenstimmen mit dem äußeren Daseyn auch als von der menschlichen Thätigkeit auszugehen und sich als durch dieselbe hervorgebracht kund zu thun.

Drittens endlich ist diese vom menschlichen Geiste hervor-

gebrachte Welt selbst wieder eine Totalität, die in ihrem Daseyn für sich eine Objectivität bildet, mit welcher die auf diesem Boden sich bewegenden Individuen in wesentlichem Zusammenhange stehn müssen.

a) In Betreff auf den ersten Punkt können wir davon ausgehn, daß die Umgebung des Ideals, insofern sie noch nicht als durch menschliche Thätigkeit gesetzt erscheint, zunächst noch das dem Menschen überhaupt Aeußere, die äußere Natur bleibt. Von der Darstellung derselben im idealen Kunstwerk ist deshalb zunächst zu sprechen.

Wir können auch hier drei Seiten herausheben.

α) Die äußere Natur erstens, sobald sie ihrer Außengestalt nach hervorgekehrt wird, ist eine nach allen Richtungen hin in bestimmter Weise gestaltete Realität. Soll dieser nun ihr Recht, das sie in Betreff auf die Darstellung zu fordern hat, wirklich geschehen, so muß sie in voller Naturtreue aufgenommen werden. Welche Unterschiede jedoch von unmittelbarer Natur und Kunst auch hier zu respectiren sind, haben wir früher schon gesehn. Im Ganzen aber ist es gerade der Charakter der großen Meister, daß sie auch in Rücksicht auf die äußere Naturumgebung treu, wahr und vollkommen bestimmt sind. Denn die Natur ist nicht nur Erde und Himmel überhaupt und der Mensch schwebt nicht in der Luft, sondern empfindet und handelt in bestimmtem Local von Bächen, Flüssen, Meer, Hügeln, Bergen, Ebnen, Wäldern, Schluchten u. s. f. Homer z. B. obschon er nicht etwa moderne Naturschilderungen liefert, ist dennoch in seinen Bezeichnungen und Angaben so treu, und giebt uns von dem Skamander, dem Simois, der Küste, den Meerbuchten, eine so richtige Anschauung, daß man die gleiche Gegend auch jetzt noch geographisch mit seiner Beschreibung übereinstimmend gefunden hat. Dagegen ist die traurige Bänkelsängerei wie in den Charakteren so auch hierin kahl, leer und ganz nebulos. Auch die Meistersänger, wenn sie altbiblische Geschichten in Versmaaße bringen, und z. B. Jerusalem zum

Local haben, geben nichts als den Namen. In dem Heldenbuche geht es ähnlich zu; Otnit reitet in die Tannen, kämpft mit dem Drachen, ohne Umgebung von Menschen, bestimmter Oertlichkeit u. s. f., so daß der Anschauung in dieser Beziehung so gut als nichts gegeben ist. Selbst im Nibelungenliede ist es nicht anders; wir hören zwar von Worms, dem Rhein, der Donau; doch auch hier bleibt es beim Unbestimmten und Kahlen stehn. Aber die vollkommne Bestimmtheit eben macht die Seite der Einzelnheit und Wirklichkeit aus, die sonst nur ein Abstractum ist, was ihrem Begriffe äußerer Realität widerspricht.

β) An diese geforderte Bestimmtheit und Treue ist nun unmittelbar eine gewisse Ausführlichkeit geknüpft, durch welche wir ein Bild, eine Anschauung auch von dieser Außenseite erhalten. Freilich machen die verschiedenen Künste nach dem Elemente, in welchem sie sich ausdrücken, einen wesentlichen Unterschied aus. Der Sculptur bei der Ruhe und Allgemeinheit ihrer Gestalten liegt die Ausführlichkeit und Particularität des Aeußeren ferner, und sie hat das Aeußere nicht als Local und Umgebung, sondern nur als Gewandung, Haarputz, Waffen, Sessel und dergleichen. Viele Figuren der alten Sculptur jedoch sind nur bestimmter durch das Conventionelle der Gewänder, der Zurichtung des Haars und dergleichen anderweitige Abzeichen unterscheidbar. Dieß Conventionelle gehört aber nicht hierher, denn es ist nicht dem Natürlichen als solchen zuzurechnen und hebt gerade die Seite der Zufälligkeit in solchen Dingen auf, und ist die Art und Weise, wie sie zum Allgemeineren und Bleibenden werden. — Nach der entgegengesetzten Seite hin stellt die Lyrik überwiegend nur das innere Gemüth dar, und braucht deshalb das Aeußere, wenn sie es aufnimmt, nicht zu so bestimmter Anschaulichkeit auszuführen. Das Epos dagegen sagt, was da ist, wo sich die Thaten und wie sie sich begeben und bedarf deshalb von allen Gattungen der Poesie die meiste Breite und Bestimmtheit auch des äußeren Locals. Ebenso geht die Malerei ihrer Natur nach in dieser Rücksicht haupt-

fächlich ins Particuläre mehr als jede andere Kunst über. Diese Bestimmtheit nun aber darf in keiner Kunst weder bis zur Prosa der wirklichen Natürlichkeit und deren unmittelbaren Nachbildung abirren, noch die Ausführlichkeit, welche der Darstellung der geistigen Seite der Individuen und Begebnisse gewidmet wird, an Vorliebe und Wichtigkeit überragen. Ueberhaupt darf sie sich nicht für sich verselbstständigen, weil das Aeußere hier nur im Zusammenhange des Innern soll zur Erscheinung gelangen.

γ) Dieß ist der Punkt, auf welchen es ankommt. Daß nämlich ein Individuum als wirkliches auftrete, dazu gehören, wie wir sahen, zwei: es selbst in seiner Subjectivität und seine äußere Umgebung. Damit die Aeußerlichkeit nun als die Seinige erscheine, ist es nothwendig, daß zwischen beiden eine wesentliche Zusammenstimmung vorwalte, die mehr oder weniger innerlich seyn kann, und in welche allerdings auch viel Zufälliges hineinspielt, ohne daß jedoch die identische Grundlage fortfallen darf. In der ganzen geistigen Richtung epischer Helden z. B., in ihrer Lebensweise, Gesinnung, ihrem Empfinden und Vollbringen muß sich eine geheime Harmonie, ein Ton des Anklangs beider vernehmbar machen, der sie zu einem Ganzen zusammenschließt. Der Araber z. B. ist eins mit seiner Natur und nur mit seinem Himmel, seinen Sternen, seinen heißen Wüsten, seinen Zelten und Pferden zu verstehen. Denn er ist nur in solchem Klima, Himmelsstriche und Local heimisch. Ebenso sind Ossian's Helden (nach Macpherson's moderner Bearbeitung oder Erfindung) zwar höchst subjectiv und innerlich, aber in ihrer Düsterheit und Schwermuth erscheinen sie durchaus an ihre Haiden, durch deren Disteln der Wind streicht, an ihre Wolken, Nebel, Hügel und dunkle Höhlen gebunden. Die Physiognomie dieses ganzen Locals macht uns erst recht das Innere der Gestalten, welche sich auf diesem Boden mit ihrer Wehmuth, Trauer, ihren Schmerzen, Kämpfen, Nebelerscheinungen bewegen, vollständig deutlich, denn sie sind ganz in dieser Umgebung und nur in ihr zu Hause.

Von dieser Seite her können wir jetzt zum erstenmal die Bemerkung machen, daß die historischen Stoffe den großen Vortheil gewähren, ein solches Zusammenstimmen der subjectiven und objectiven Seite unmittelbar und zwar bis ins Detail hin ausgeführt in sich enthalten. A priori läßt sich diese Harmonie nur schwer aus der Phantasie entnehmen, und wir sollen sie doch, so wenig sie sich auch in den meisten Theilen eines Stoffs begriffsmäßig entwickeln läßt, durchgehends ahnen. Allerdings sind wir gewohnt eine freie Production der Einbildungskraft höher anzuschlagen, als die Bearbeitung bereits vorhandener Stoffe, aber die Phantasie kann sich nicht dahin auslassen, das geforderte Zusammenstimmen so fest und bestimmt zu geben, als es in dem wirklichen Daseyn bereits vorliegt, wo die nationalen Züge aus dieser Harmonie selber hervorgehn.

Dieß wäre das allgemeine Princip für die bloß an sich seyende Einheit der Subjectivität und ihrer äußeren Natur. —

b) Eine zweite Art der Zusammenstimmung bleibt bei diesem bloßen Ansich nicht stehen, sondern wird ausdrücklich durch die menschliche Thätigkeit und Geschicklichkeit hervorgebracht, indem der Mensch die Außendinge zu seinem Gebrauch verwendet und sich durch die hiermit erlangte Befriedigung seiner selbst mit ihnen in Harmonie setzt. Jenem ersten bloß das Allgemeinere betreffenden Einklange gegenüber bezieht sich diese Seite auf das Particuläre, auf die besonderen Bedürfnisse und deren Befriedigung durch den besondern Gebrauch der Naturgegenstände. — Dieser Kreis der Bedürftigkeit und Befriedigung ist von der unendlichsten Mannichfaltigkeit, die natürlichen Dinge jedoch sind noch unendlich vielseitiger, und erlangen erst eine größere Einfachheit insofern der Mensch seine geistigen Bestimmungen in sie hineinlegt und die Außenwelt mit seinem Willen durchdringt. Dadurch vermenschlicht er sich seine Umgebung, indem er zeigt, wie sie fähig zu seiner Befriedigung sey und keine Macht der Selbstständigkeit gegen ihn zu bewahren wisse. Erst vermittelst dieser durchgeführ-

ten Thätigkeit ist er nicht mehr nur im Allgemeinen, sondern auch im Besondern und Einzelnen in seiner Umgebung für sich selber wirklich und zu Hause.

Der Grundgedanke nun, der in Betreff auf die Kunst für diese ganze Sphäre geltend zu machen ist, liegt kurz in Folgendem. Der Mensch, den particulären und endlichen Seiten seiner Bedürfnisse Wünsche und Zwecke nach, steht zunächst nicht nur überhaupt im Verhältniß zur äußern Natur, sondern näher in dem Verhältniß der Abhängigkeit. Diese Relativität und Unfreiheit widerstrebt dem Ideal, und der Mensch, um Gegenstand der Kunst werden zu können, muß sich deshalb von dieser Arbeit und Noth schon befreit, und die Abhängigkeit abgeworfen haben. Der Act der Ausgleichung beider Seiten kann nun ferner einen doppelten Ausgangspunkt nehmen, indem erstens die Natur von ihrem Theil her dem Menschen freundlich gewährt, was er bedarf, und statt seinen Interessen und Zwecken ein Hemmniß in den Weg zu stellen, sich ihnen vielmehr von selber darbietet und auf allen Wegen entgegenkommt. Der Mensch aber zweitens hat Bedürfnisse und Wünsche, denen die Natur nicht unmittelbar Befriedigung zu verschaffen im Stande ist. In diesen Fällen muß er sich das nöthige Selbstgenügen durch seine eigene Thätigkeit erarbeiten, er muß die Naturdinge in Besitz nehmen, zu rechte machen, formiren, alles Hinderliche durch selbsterworbene Geschicklichkeit abstreifen, und so das Aeußere zu einem Mittel umwandeln, durch welches er sich allen seinen Zwecken nach auszuführen vermag. Das reinste Verhältniß nun wird da zu finden seyn, wo beide Seiten zusammentreten, indem sich mit der Freundlichkeit der Natur die geistige Geschicklichkeit in so weit verbindet, daß statt der Härte und Abhängigkeit des Kampfs, bereits die vollbrachte Harmonie durchweg zur Erscheinung gekommen ist.

Auf dem idealen Boden der Kunst muß die Noth des Lebens schon beseitigt seyn. Besitz und Wohlhabenheit, insofern sie einen Zustand gewähren, worin die Bedürftigkeit und Arbeit nicht nur

für den Augenblick, sondern im Ganzen verschwindet, sind daher nicht nur nichts Unästhetisches, sondern concurriren vielmehr mit dem Ideal, während es nur eine unwahre Abstraction bezeigen würde, das Verhältniß des Menschen zu jenen Bedürfnissen ganz in Darstellungsarten bei Seite zu lassen, welche auf die concrete Wirklichkeit Rücksicht zu nehmen genöthigt sind. Dieser Kreis gehört zwar der Endlichkeit an, aber die Kunst kann das Endliche nicht entbehren, und hat es nicht als etwas nur Schlechtes zu behandeln, sondern versöhnt mit dem Wahrhaftigen zusammenzuschließen, da selbst die besten Handlungen und Gesinnungen für sich in ihrer Bestimmtheit und ihrem abstracten Gehalt nach genommen, beschränkt und dadurch endlich sind. Daß ich mich nähren, essen und trinken, wohnen, mich kleiden muß, eines Lagers, Sessels und so vieler anderweitigen Geräthschaften bedarf, ist allerdings eine Nothwendigkeit der äußeren Lebendigkeit, aber das innere Leben zieht sich auch durch diese Seiten so sehr hindurch, daß der Mensch seinen Göttern selbst Kleidung und Waffen giebt, und sie in mannichfachen Bedürfnissen und deren Befriedigung sich vor Augen stellt. Die Befriedigung muß dann jedoch, wie gesagt, als gesichert erscheinen. Bei den fahrenden Rittern z. B. kommt das Entfernen der äußern Noth beim Zufall ihrer Abentheuer selbst nur als ein Verlassen auf den Zufall vor, wie bei den Wilden als ein Verlassen auf die unmittelbare Natur. Beides ist ungenügend für die Kunst. Denn das ächt Ideale besteht nicht nur darin, daß der Mensch überhaupt über den bloßen Ernst der Abhängigkeit herausgehoben sei, sondern mitten in einem Ueberfluß stehe, der ihm mit den Naturmitteln ein ebenso freies als heiteres Spiel zu treiben vergönnt.

Innerhalb dieser allgemeinen Bestimmungen lassen sich nun folgende zwei Punkte bestimmter von einander sondern.

α) Der erste bezieht sich auf den Gebrauch der Naturdinge zu einer rein theoretischen Befriedigung. Hieher gehört jeder Putz und Schmuck, den der Mensch auf sich verwendet, überhaupt

alle Pracht, mit der er sich umgiebt. Durch solche Ausschmückung zeigt er, daß ihm das Köstlichste, was die Natur liefert, und das Schönste, was den Blick auf sich hinzieht, Gold, Edelsteine, Perlen, Elfenbein, köstliche Gewänder, daß dieß Seltenste und Strahlendste ihm nicht für sich schon interessant sey, und als Natürliches gelten solle, sondern sich an ihm zu zeigen habe, oder als ihm gehörig an seiner Umgebung, an dem was er liebt und verehrt, an seinen Fürsten, seinen Tempeln, seinen Göttern. Er wählt dazu hauptsächlich dasjenige aus, was an sich als Aeußeres schon als schön erscheint, reine leuchtende Farben, den Spiegelglanz der Metalle, duftende Hölzer, Marmor u. s. f. Die Dichter, hauptsächlich die orientalischen, lassen es an solchem Reichthum nicht fehlen, der auch im Nibelungenliede seine Rolle spielt, und die Kunst überhaupt bleibt nicht bei den bloßen Beschreibungen dieser Herrlichkeit stehn, sondern stattet auch ihre wirklichen Werke, wo sie es nur vermag und wo es an seiner Stelle ist, mit dem ähnlichen Reichthum aus. An der Statue der Pallas zu Athen und des Zeus zu Olympia war Gold und Elfenbein nicht gespart; die Tempel der Götter, die Kirchen, die Bilder der Heiligen, die Palläste der Könige geben fast bei allen Völkern ein Beispiel des Glanzes und der Pracht, und die Nationen erfreuten sich von je her, in ihren Gottheiten ihren eigenen Reichthum vor Augen zu haben, wie sie sich bei der Pracht der Fürsten erfreuten, daß dergleichen vorhanden und aus ihrer Mitte hergenommen sey. — Man kann sich einen solchen Genuß freilich durch sogenannte moralische Gedanken stören, wenn man die Reflexion macht, wie viele arme Athenienser hätten von dem Mantel der Pallas gesättigt, wie viele Sklaven losgekauft werden können, und in großen Nöthen des Staats sind auch bei den Alten solche Reichthümer zu nützlichen Zwecken, wie bei uns jetzt Klöster- und Kirchenschätze, verwendet worden. Weiter noch lassen sich dergleichen kümmerliche Betrachtungen nicht nur über einzelne Kunstwerke, sondern über die ganze Kunst selbst anstellen, denn welche Summen kostet einem

Staat nicht eine Akademie der Künste, oder der Ankauf von alten und neuen Werken der Kunst, und die Aufstellung von Gallerien, Theatern, Museen. Aber wie viel moralische und rührende Bewegungen man darüber auch erregen mag, so ist dieß allein dadurch möglich, daß man die Noth und Bedürftigkeit wieder in's Gedächtniß zurückruft, deren Beseitigung gerade von der Kunst gefordert wird, so daß es jedem Volke nur zum Ruhme und zur höchsten Ehre gereichen kann für eine Sphäre seine Schätze hinzugeben, welche innerhalb der Wirklichkeit selbst über alle Noth der Wirklichkeit verschwenderisch hinaushebt.

β) Der Mensch nun aber hat sich selbst und die Umgebung, in welcher er lebt, nicht nur auszuschmücken, sondern er muß die Außendinge auch praktisch zu seinen praktischen Bedürfnissen und Zwecken verwenden. In diesem Gebiete geht erst die volle Arbeit, Plage und Abhängigkeit des Menschen von der Prosa des Lebens an, und es fragt sich daher hier vor allem, in wie weit auch dieser Kreis den Forderungen der Kunst gemäß könne dargestellt werden.

αα) Die nächste Weise, in welcher die Kunst diese ganze Sphäre zu beseitigen versucht hat, ist die Vorstellung eines sogenannten goldenen Zeitalters oder auch eines idyllischen Zustandes. Von der einen Seite her befriedigt dann dem Menschen die Natur mühelos jedes Bedürfniß, das sich in ihm regen mag, von der anderen her begnügt er sich in seiner Unschuld mit dem was Wiese, Wald, Heerden, ein Gärtchen, eine Hütte ihm an Nahrung, Wohnung und sonstigen Annehmlichkeiten bieten können, indem alle Leidenschaften des Ehrgeizes oder der Habsucht, Neigungen, welche dem höheren Adel der menschlichen Natur zuwider erscheinen, noch durchweg schweigen. Auf den ersten Blick hat ein solcher Zustand allerdings einen idealen Anstrich, und gewisse beschränkte Gebiete der Kunst können sich mit dieser Darstellungsweise begnügen. Gehen wir aber tiefer ein, so wird uns solches Leben bald langweilen. Die geßnerschen Schriften z. B.

werden wenig mehr gelesen, und liest man sie, so kann man nicht darin zu Hause seyn. Denn eine in dieser Weise beschränkte Lebensart setzt auch einen Mangel der Entwickelung des Geistes voraus. Für einen vollen ganzen Menschen gehört es sich, daß er höhere Triebe habe, daß ihn dieß nächste Mitleben mit der Natur und ihren unmittelbaren Erzeugnissen nicht mehr befriedige. Der Mensch darf nicht in solcher idyllischen Geistesarmuth hinleben; er muß arbeiten. Wozu er den Trieb hat, das muß er durch seine eigene Thätigkeit zu erlangen streben. In diesem Sinne regen schon die physischen Bedürfnisse einen weiten und verschiedenartigen Kreis der Thätigkeiten auf, und geben dem Menschen das Gefühl der innerlichen Kraft, aus dem sich sodann auch die tieferen Interessen und Kräfte entwickeln können. Zugleich aber muß dann auch hier noch das Zusammenstimmen des Aeußern und Innern die Grundbestimmung bleiben, und nichts ist widriger, als wenn in der Kunst die physische Noth bis zum Extrem gesteigert dargestellt wird. Dante z. B. führt uns nur in ein Paar Zügen den Hungertod des Ugolino ergreifend vorüber. Wenn dagegen Gerstenberg in seiner Tragödie gleichen Namens weitläufig durch alle Grade des Schrecklichen hindurch schildert, wie erst seine drei Söhne und zuletzt Ugolino selber vor Hunger umkommen, so ist dieß ein Stoff, welcher der Kunstdarstellung von dieser Seite her gänzlich widerstrebt.

ββ) Ebenso sehr hat jedoch der dem idyllischen entgegengesetzte Zustand der **allgemeinen Bildung** nach der umgekehrten Richtung viel Hinderliches. Der lange weitläufige Zusammenhang der Bedürfnisse und Arbeit, der Interessen und deren Befriedigung ist seiner ganzen Breite nach vollständig entwickelt, und jedes Individuum aus seiner Selbstständigkeit heraus in eine unendliche Reihe der Abhängigkeiten von Anderen verschränkt. Was es für sich selber braucht ist entweder gar nicht, oder nur einem sehr geringen Theile nach seine eigene Arbeit, und außerdem geht jede dieser Thätigkeiten statt in individuell lebendiger Weise, mehr und

mehr nur maschinenmäßig nach allgemeinen Normen vor sich. Da tritt nun mitten in dieser industriellen Bildung und dem wechselseitigen Benutzen und Verdrängen der Uebrigen theils die härteste Grausamkeit der Armuth hervor, theils, wenn die Noth soll entfernt werden, müssen die Individuen als reich erscheinen, so daß sie von der Arbeit für ihre Bedürfnisse befreit sind, und sich nun höheren Interessen hingeben können. In diesem Ueberfluß ist dann allerdings der stete Wiederschein einer endlosen Abhängigkeit beseitigt, und der Mensch um so mehr allen Zufälligkeiten des Erwerbs entnommen, als er nicht mehr in dem Schmutz des Gewinnes steckt. Dafür ist er nun aber auch in seiner nächsten Umgebung nicht in der Weise heimisch, daß sie als sein eigenes Werk erscheint. Was er um sich herstellt, ist nicht durch ihn hervorgebracht, sondern aus dem Vorrath des sonst schon Vorhandenen genommen, durch Andre und zwar in meist mechanischer und dadurch formeller Weise producirt, und an ihn erst durch eine lange Kette fremder Anstrengungen und Bedürfnisse gelangt.

γγ) Am geeignetesten für die ideale Kunst wird sich daher ein dritter Zustand erweisen, der in der Mitte steht zwischen den goldnen idyllischen Zeiten und den vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft. Es ist dieß ein Weltzustand, wie wir ihn schon als den heroischen, vorzugsweise idealen haben kennen lernen. Die heroischen Zeitalter sind nicht mehr auf jene idyllische Armuth geistiger Interessen beschränkt, sondern gehen über dieselbe zu tieferen Leidenschaften und Zwecken hinaus; die nächste Umgebung aber der Individuen, die Befriedigung ihrer unmittelbaren Bedürfnisse ist noch ihr eigenes Thun. Die Nahrungsmittel sind noch einfacher und dadurch idealer, wie z. B. Honig, Milch, Wein, während Caffee, Brandtwein u. s. f. uns sogleich die tausend Vermittlungen ins Gedächtniß zurückrufen, deren es zu ihrer Bereitung bedarf. Ebenso schlachten und braten die Helden selber, sie bändigen das Roß, das sie reiten wollen, die Geräthschaften, welche sie gebrauchen, bereiten sie mehr oder

weniger selber; Pflug, Waffen zur Vertheidigung, Schild, Helm, Panzer, Schwerdt, Spieß sind ihr eigenes Werk oder sie sind mit der Zubereitung vertraut. In einem solchen Zustande hat der Mensch in allem, was er benutzt, und womit er sich umgiebt, das Gefühl, daß er es aus sich selber hervorgebracht und es dadurch in den äußeren Dingen mit dem Seinigen und nicht mit entfremdeten Gegenständen zu thun hat, die außer seiner eigenen Sphäre, in welcher er Herr ist, liegen. Allerdings muß dann die Thätigkeit für das Herbeischaffen und Formiren des Materials nicht als eine saure Mühe, sondern als eine leichte befriedigende Arbeit erscheinen, der sich kein Hinderniß und kein Mißlingen in den Weg stellt.

Solch einen Zustand finden wir z. B. bei Homer. Der Scepter Agamemnon's ist ein Familienstab, den sein Ahnherr selber abgehauen und auf die Nachkommen vererbt hat; Odysseus hat sich sein großes Ehebett selbst gezimmert, und wenn auch die berühmten Waffen Achill's nicht seine eigene Arbeit sind, so wird doch auch hier die vielfache Verschlingung der Thätigkeiten abgebrochen, da es Hephästos ist, welcher sie auf Bitten der Thetis verfertigt. Kurz überall blickt die erste Freude über neue Entdeckungen, die Frische des Besitzes, die Erobrung des Genusses hervor, alles ist einheimisch, in allem hat der Mensch die Kraft seines Arms, die Geschicklichkeit seiner Hand, die Klugheit seines eigenen Geistes, oder ein Resultat seines Muthes und seiner Tapferkeit gegenwärtig vor sich. In dieser Weise allein sind die Mittel der Befriedigung noch nicht zu einer bloß äußerlichen Sache heruntergesunken; wir sehen ihr lebendiges Entstehen noch selber, und das lebendige Bewußtseyn des Werthes, welchen der Mensch darauf legt, da er in ihnen nicht todte oder durch die Gewohnheit abgetödtete Dinge, sondern seine eigenen nächsten Hervorbringungen hat. So ist hier alles idyllisch, aber nicht in der begrenzten Weise, daß Erde, Flüsse, Meer, Bäume, Vieh u. s. f. dem Menschen seine Nahrung darreichen, und der Mensch dann vor-

nehmlich nur in der Beschränkung auf diese Umgebung und deren Genuß erscheint, sondern innerhalb dieser ursprünglichen Lebendigkeit thun sich tiefere Interessen auf, in Verhältniß auf welche die ganze Aeußerlichkeit nur als ein Beiwesen, als der Boden und das Mittel für gewichtigre Zwecke da ist, als ein Boden jedoch und eine Umgebung, über welche jene Harmonie und Selbstständigkeit sich verbreitet, die nur dadurch zum Vorschein kommt, daß Alles und Jedes, menschlich hervorgebracht und benutzt, zugleich von dem Menschen selbst, der es braucht, bereitet und genossen wird.

Eine solche Darstellungsweise nun aber auf Stoffe anzuwenden, welche aus späteren, vollkommen ausgebildeten Zeiten genommen sind, hat immer große Schwierigkeit und Gefahr. Doch hat uns Göthe in dieser Beziehung ein vollendetes Musterbild in Herrmann und Dorothea geliefert. Ich will nur einige kleine Züge vergleichungsweise anführen. Voß in seiner bekannten Luise schildert in idyllischer Weise das Leben und die Wirksamkeit in einem stillen und beschränkten aber selbstständigen Kreise. Der Landpastor, die Tabakspfeife, der Schlafrock, der Lehnsessel und dann der Caffeetopf spielen eine große Rolle. Caffee und Zucker nun sind Producte, welche in solchem Kreise nicht entstanden seyn können, und sogleich auf einen ganz anderen Zusammenhang, auf eine fremdartige Welt, und deren mannichfache Vermittlungen des Handels, der Fabriken, überhaupt der modernen Industrie hinweisen. Jener ländliche Kreis daher ist nicht durchaus in sich geschlossen. In dem schönen Gemälde Herrmann und Dorothea dagegen brauchten wir eine solche Beschlossenheit nicht zu fordern, denn wie schon bei einer anderen Gelegenheit angedeutet ist, spielen in dieß im ganzen Tone zwar idyllisch gehaltene Gedicht die großen Interessen der Zeit, die Kämpfe der französischen Revolution, die Vertheidigung des Vaterlandes höchst würdig und wichtig herein. Der engere Kreis des Familienlebens in einem Landstädtchen hält sich nicht dadurch etwa so fest in sich zusammen, daß die in den mächtigsten Verhältnissen tiefbewegte Welt bloß

ignorirt wird, wie bei dem Landpfarrer in Vossens Luise, sondern durch das Anschließen an jene größeren Weltbewegungen, innerhalb welcher die idyllischen Charaktere und Begebnisse geschildert sind, sehn wir die Scene in den erweiternden Umfang eines gehaltreicheren Lebens hineinversetzt, und der Apotheker, der nur in dem übrigen Zusammenhang der rings bedingenden und beschränkenden Verhältnisse lebt, ist als bornirter Philister, als gutmüthig aber verdrüßlich dargestellt. Dennoch ist in Rücksicht auf die nächste Umgebung der Charaktere durchweg der vorhin verlangte Ton angeschlagen. So trinkt z. B., um nur an dieß Eine zu erinnern: der Wirth mit seinen Gästen, dem Pfarrer und Apotheker, nicht etwa Caffee;

> Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines,
> In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde,
> Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.

Sie trinken in der Kühle ein heimisches Gewächs, drei und achtziger, in den heimischen nur für den Rheinwein passenden Gläsern, „die Fluthen des Rheinstroms und sein liebliches Ufer" wird uns gleich darauf vor die Vorstellung gebracht, und bald werden wir auch in die eigenen Weinberge hinter dem Hause des Besitzers geführt, so daß hier nichts aus der eigenthümlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustandes hinausgeht.

c) Außer diesen beiden ersten Arten der äußeren Umgebung giebt es noch eine dritte Weise, mit welcher jedes Individuum in concretem Zusammenhange zu leben hat. Es sind dieß die allgemeinen geistigen Verhältnisse des Religiösen, Rechtlichen, Sittlichen, die Art und Weise der Organisation des Staats, der Verfassung, Gerichte, Familie, des öffentlichen und privaten Lebens, der Geselligkeit u. s. f. Denn der ideale Charakter hat nicht nur in der Befriedigung seiner physischen Bedürfnisse, sondern auch seiner geistigen Interessen zur Erscheinung zu kommen. Nun ist zwar das Substantielle, Göttliche und in sich Nothwendige dieser

Verhältnisse, seinem Begriff nach nur ein und dasselbe, in der Objectivität aber nimmt es eine mannichfach verschiedenartige Gestalt an, welche auch in die Zufälligkeit des Particulären, Conventionellen und bloß für bestimmte Zeiten und Völker Geltenden eingeht. In dieser Form werden alle Interessen des geistigen Lebens auch zu einer äußeren Wirklichkeit, die das Individuum als Sitte, Gewohnheit und Gebrauch vor sich findet, und als in sich abgeschlossenes Subject zugleich, wie mit der äußeren Natur, so auch mit dieser ihm näher noch verwandten und angehörenden Totalität in Zusammenhang tritt. Im Ganzen können wir für diesen Kreis dieselbe lebendige Zusammenstimmung in Anspruch nehmen, deren Andeutung uns so eben beschäftigt hat, und wollen deshalb die bestimmtere Betrachtung, deren Hauptgesichtspunkte nach einer andern Seite hin sogleich anzugeben seyn werden, hier übergehn.

3. Die Aeußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältniß zum Publicum.

Die Kunst als Darstellung des Ideals muß dasselbe in allen den bisher genannten Beziehungen zur äußeren Wirklichkeit in sich aufnehmen und die innere Subjectivität des Charakters mit dem Aeußern zusammenschließen. Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches vereinzeltes Object nicht für sich, sondern für uns, für ein Publicum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt. Die Schauspieler z. B. bei Aufführung eines Drama's sprechen nicht nur untereinander, sondern mit uns, und nach beiden Seiten hin sollen sie verständlich seyn. Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit Jedem, welcher davorsteht. Nun ist zwar das wahrhafte Ideal in den allgemeinen Interessen und Leidenschaften seiner Götter und Menschen für Jeden verständlich, indem es seine Individuen jedoch innerhalb einer bestimmten äußerlichen Welt der Sitten, Gebräuche

und sonstiger Particularitäten zur Anschauung bringt, tritt dadurch die neue Forderung hervor, daß diese Aeußerlichkeit nicht nur mit den dargestellten Charakteren, sondern ebenso sehr auch mit uns in Uebereinstimmung trete. Wie die Charaktere des Kunstwerks in ihrer Außenwelt zu Hause sind, verlangen auch wir für uns die gleiche Harmonie mit ihnen und ihrer Umgebung. Aus welcher Zeit aber ein Kunstwerk sey, es trägt immer Particularitäten an sich, die es von den Eigenthümlichkeiten anderer Völker und Jahrhunderte abscheiden. Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker wählen vornehmlich Stoffe aus vergangenen Zeiten, deren Bildung, Verfassung, Cultus verschieden ist von der gesammten Bildung der Gegenwart. Ein solches Zurückschreiten in die Vergangenheit hat, wie bereits früher bemerkt ist, den großen Vortheil, daß dieß Hinausrücken aus der Unmittelbarkeit und Gegenwart durch die Erinnrung von selber schon jene Verallgemeinerung des Stoffs zu Wege bringt, deren die Kunst nicht entbehren kann. Der Künstler jedoch gehört seiner eigenen Zeit an, lebt in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen. Die homerischen Gedichte z. B., mag nun Homer wirklich als dieser eine Dichter der Iliade und Odyssee gelebt haben oder nicht, sind doch wenigstens durch vier Jahrhunderte von der Zeit des trojanischen Krieges geschieden, und ein doppelt größerer Zeitraum noch scheidet die großen griechischen Tragiker von den Tagen der alten Heroen, aus welchen sie den Inhalt ihrer Poesie in ihre Gegenwart herüberversetzen. Aehnlich ist es mit dem Nibelungenliede und dem Dichter, welcher die verschiedenen Sagen, die dieß Gedicht enthält, zu einem organischen Ganzen zusammenzuschließen vermochte.

Nun ist der Künstler wohl in dem allgemeinen Pathos des Menschlichen und Göttlichen ganz zu Hause, aber die vielfach bedingende Außengestalt der alten Zeit selber, deren Charaktere und Handlungen er vorführt, haben sich wesentlich geändert, und sind ihm fremd geworden. Ferner schafft der Dichter für ein Pu-

blicum, und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk zu verstehen und darin heimisch zu werden. Die ächten unsterblichen Kunstwerke zwar bleiben allen Zeiten und Nationen genießbar, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verständniß für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse.

Bei dieser Collision nun unterschiedener Zeiten fragt es sich, wie ein Kunstwerk in Betreff auf die Außenseiten des Locals, der Gewohnheiten, Gebräuche, religiösen, politischen, socialen, sittlichen Zustände gestaltet seyn müsse. Ob nämlich der Künstler seine eigene Zeit vergessen, und nur die Vergangenheit und deren wirkliches Daseyn im Auge behalten solle, so daß sein Werk ein treues Gemälde des Vergangenen wird, oder ob er nicht nur berechtigt sondern verpflichtet sey, nur *seine* Nation und Gegenwart überhaupt zu berücksichtigen, und sein Werk nach Ansichten zu bearbeiten, welche mit der Particularität seiner Zeit zusammenhängen. Man kann diese entgegengesetzte Forderung so ausdrücken: der Stoff solle entweder *objectiv* seinem Inhalt und dessen Zeit gemäß, oder er solle *subjectiv* behandelt, d. h. ganz der Bildung und Gewohnheit der Gegenwart angeeignet werden. Die eine wie die andre Seite, in ihrem Gegensatze festgehalten, führt auf ein gleich falsches Extrem, das wir kurz berühren wollen, um uns daraus die ächte Darstellungsweise ermitteln zu können.

Wir haben in dieser Beziehung folgende Gesichtspunkte durchzunehmen.

Erstens das subjective Geltendmachen der eigenen Zeitbildung;

Zweitens die bloß objective Treue in Betreff auf die Vergangenheit;

Drittens die wahrhafte Objectivität in der Darstellung und Aneignung fremder der Zeit und Nationalität nach entlegener Stoffe.

a) Die bloß *subjective* Auffassung geht in ihrer extremen

Einseitigkeit bis dahin fort, die objective Gestalt der Vergangenheit ganz aufzuheben, und die Erscheinungsweise der Gegenwart allein an die Stelle zu setzen.

α) Dieß kann auf der einen Seite aus der Unkenntniß der Vergangenheit, so wie aus der Naivetät hervorgehn, den Widerspruch des Gegenstandes und solcher Aneignungsweise nicht zu empfinden, oder sich nicht zum Bewußtseyn zu bringen, so daß also die Bildungslosigkeit den Grund einer solchen Darstellungsweise abgiebt. Am stärksten finden wir diese Art der Naivetät bei Hans Sachs, der unsern Herr Gott, den Gott Vater, Adam, Eva und die Erzväter, mit frischer Anschaulichkeit freilich und frohem Gemüth, im eigentlichsten Sinne des Worts vernürnbergert hat. Gott Vater z. B. hält einmal Kinderlehre und Schule mit Abel und Kain und den anderen Kindern Adams in Manier und Ton ganz wie ein damaliger Schulmeister; er catechisirt sie über die zehn Gebote und das Vaterunser; Abel weiß Alles recht fromm und gut, Kain aber benimmt sich und antwortet wie ein böser gottloser Bube; als er die zehn Gebote hersagen soll, macht er Alles verkehrt: du sollst stehlen, Vater und Mutter nicht ehren u. s. f. So stellten sie auch im südlichen Deutschland — und es ist zwar verboten, doch wieder erneut worden — die Passionsgeschichte in ähnlicher Weise dar; Pilatus wie einen flegelhaften groben hochmüthigen Amtmann, die Kriegsknechte ganz mit der Gemeinheit unserer Zeit offeriren Christus unter dem Zuge eine Prise Tabak; er verschmäht sie, da stoßen sie ihm den Schnupftabak mit Gewalt in die Nase, und das ganze Volk hat ebenso sehr seinen Spaß daran, als es vollkommen fromm und andächtig, ja um so andächtiger dabei ist, je mehr in dieser unmittelbaren eigenen Gegenwärtigkeit des Aeußerlichen, das Innere der religiösen Vorstellung ihm lebendiger wird. — In dieser Art der Verwandlung und Verkehrung in unsere Ansicht und Gestalt der Dinge, liegt allerdings ein Recht, und die Kühnheit Hans Sachsens kann groß erscheinen, mit Gott und jenen alten Vorstellungen so fami-

liär zu thun und sie den spießbürgerlichen Verhältnissen bei aller Frömmigkeit ganz zu eigen zu machen. Dennoch aber ist es eine Gewaltthätigkeit von Seiten des Gemüths und eine Bildungslosigkeit des Geistes, dem Gegenstand nicht allein das Recht seiner eigenen Objectivität in keiner Beziehung zu lassen, sondern dieselbe in eine schlechthin nur entgegengesetzte Gestalt zu bringen, wodurch dann nichts als ein burlesker Widerspruch zum Vorschein kommt.

β) Auf der anderen Seite kann die gleiche Subjectivität aus dem Hochmuth der Bildung hervorgehn, indem sie ihre eigenen Zeitansichten, Sitten, gesellige Conventionen als die allein gültigen und annehmbaren betrachtet, und deshalb keinen Inhalt zu genießen im Stande ist, bevor er nicht die Form der gleichen Bildung angenommen hat. Von dieser Art war der sogenannte classische gute Geschmack der Franzosen. Was sie ansprechen sollte, mußte französirt seyn, was andre Nationalität und besonders mittelaltrige Gestalt hatte, hieß geschmacklos, barbarisch und wurde verachtungsvoll abgewiesen. Mit Unrecht hat deshalb Voltaire gesagt, daß die Franzosen die Werke der Alten verbessert hätten; sie haben sie nur nationalisirt, und bei dieser Verwandlung verfuhren sie mit allem Fremdartigen und Individuellen um so unendlich ekler, als ihr Geschmack eine vollkommen hofmäßige sociale Bildung, Regelmäßigkeit und conventionelle Allgemeinheit des Sinnes und der Darstellung forderte. Die gleiche Abstraction einer delicaten Bildung übertrugen sie in ihrer Poesie auch auf die Diction. Kein Poet durfte cochon sagen oder Löffel und Gabel und tausend andre Dinge nennen. Daher die breiten Definitionen und Umschreibungen, statt Löffel oder Gabel z. B. ein Instrument, mit dem man flüssige oder trockne Speisen an den Mund bringt, und dergleichen mehr. Eben damit aber blieb ihr Geschmack höchst bornirt, denn die Kunst, statt ihren Inhalt zu solchen abgeschliffenen Allgemeinheiten platt zu schlagen und auszuglätten, particularisirt ihn vielmehr zu lebendiger Individualität. Die Franzosen haben sich deshalb am wenigsten mit Shakspeare vertragen können, und

wenn sie ihn bearbeiteten das gerade jedesmal fortgeschnitten, was uns an ihm das Liebste seyn würde. Ebenso macht sich Voltaire über Pindar lustig, daß er sagen konnte: ἄριστον μὲν ὕδωρ. Und so müssen denn auch in ihren Kunstwerken Chinesen, Americaner, oder griechische und römische Helden ganz wie französische Hofleute reden und sich aufführen. Der Achill z. B. in der Iphigenie en Aulide ist durch und durch ein französischer Prinz, und stände nicht der Name dabei, so würde Keiner in ihm einen Achilleus wiederfinden. Bei den Theaterdarstellungen zwar war er griechisch gekleidet, und mit Helm und Panzer versehen, aber zugleich mit gepudertem frisirtem Haar, breiten Hüften durch Poschen, mit rothen Talons an den mit farbigen Bändern geknüpften Schuhen und Racine's Esther ward zu Ludwig des Vierzehnten Zeiten vornehmlich deshalb besucht, weil Ahasverus bei seinem Auftreten ganz ebenso erschien wie Ludwig der Vierzehnte selber, wenn er in den großen Audienzsaal eintrat; Ahasverus freilich mit orientalischer Beimischung, aber ganz gepudert und im königlichen Hermelinmantel, und hinter ihm die ganze Masse von frisirten und gepuderten Kammerherrn en habit français mit Haarbeuteln, Federhüten im Arm, Westen und Hosen von drap d'or, in seidenen Strümpfen und mit rothen Absätzen an den Schuhen. Wozu nur der Hof und besonders Privilegirte gelangen konnten, das sahen hier auch die übrigen Stände — die entrée des Königs, in Verse gebracht. — In dem ähnlichen Princip wird in Frankreich häufig die Geschichtsschreibung nicht um ihrer selbst und ihres Gegenstandes willen getrieben, sondern des Zeitinteresses wegen, um etwa der Regierung gute Lehren zu geben, oder sie verhaßt zu machen. Ebenso enthalten viele Dramen entweder ausdrücklich ihrem ganzen Inhalte nach, oder nur gelegentlich Anspielungen auf die Zeitumstände, oder wenn in älteren Stücken dergleichen beziehungsvolle Stellen vorkommen, werden sie absichtlich hervorgezogen und mit größtem Enthusiasmus aufgenommen.

γ) Als eine dritte Weise der Subjectivität können wir die

Abstraction von allem eigentlich wahrhaftigen Kunstgehalt der Vergangenheit und Gegenwart angeben, so daß dem Publicum nur dessen eigene zufällige Subjectivität, wie sie geht und steht, in ihrem gewöhnlichen gegenwärtigen Thun und Treiben vorgeführt wird. Diese Subjectivität heißt alsdann nichts Anderes, als die eigenthümliche Weise des alltäglichen Bewußtseyns im prosaischen Leben. Darin allerdings ist jeder sogleich zu Hause, und nur wer mit Kunstforderungen an solch ein Werk herantritt, kann nicht darin heimisch werden, denn von dieser Art der Subjectivität soll uns die Kunst gerade befreien. Kotzebue z. B. hat durch dergleichen Darstellungen zu seiner Zeit nur deshalb so großen Effect gemacht, daß „unser Jammer und Noth, das Einstecken von silbernen Löffeln, das Wagen des Prangers," daß ferner „Pfarrer, Kommerzienräthe, Fähndriche, Secretairs oder Husarenmajors" vor die Augen und Ohren des Publicums gebracht wurden, und nun jeder seine eigene Häuslichkeit oder die eines Bekannten und Verwandten u. s. f., vor sich sah, oder überhaupt erfuhr, wo ihn in seinen particulären Verhältnissen und besondern Zwecken der Schuh drückt. Solcher Subjectivität fehlt in ihr selber die Erhebung zur Empfindung und Vorstellung desjenigen, was den ächten Inhalt des Kunstwerks ausmacht, wenn sie auch vermag das Interesse ihrer Gegenstände auf die gewöhnlichen Forderungen des Herzens und auf sogenannte moralische Gemeinplätze und Reflexionen zurückzuführen. Nach allen diesen drei Gesichtspunkten hin ist die Darstellung der äußeren Verhältnisse in einseitiger Weise subjectiv, und läßt der wirklichen objectiven Gestalt gar kein Recht widerfahren.

b) Die zweite Auffassungsart thut das Entgegengesetzte, indem sie sich bemüht, die Charaktere und Begebnisse der Vergangenheit, so viel als möglich in ihrem wirklichen Local, so wie in den particulären Eigenthümlichkeiten der Sitten und sonstigen Aeußerlichkeiten wiederzugeben. Nach dieser Seite haben besonders wir Deutsche uns hervorgethan. Denn wir sind überhaupt den Fran-

zosen gegenüber die sorgsamsten Archivare aller fremden Eigenheiten, und verlangen deshalb auch in der Kunst Treue der Zeit, des Orts, der Gebräuche, Kleider, Waffen u. s. f. Ebenso wenig fehlt es uns an Geduld, uns mit saurer Mühe durch Gelehrsamkeit in die Denk- und Anschauungsweise fremder Nationen und entlegner Jahrhunderte hineinzustudiren, um ihre Particularitäten uns anzubequemen, und diese Vielseitigkeit und Allseitigkeit, die Geister der Nationen aufzufassen und zu verstehen, macht uns auch in der Kunst nicht nur gegen fremde Sonderbarkeiten tolerant, sondern sogar allzupeinlich in der Forderung genauster Richtigkeit solcher unwesentlichen Außendinge. Die Franzosen erscheinen zwar gleichfalls als vielgewandt und thätig, aber so höchst gebildete und praktische Menschen sie auch seyn mögen, um so wenigere Geduld haben sie für ein ruhiges und anerkennendes Auffassen. Zu urtheilen ist bei ihnen immer das Erste. Wir dagegen lassen besonders in fremden Kunstwerken jedes treue Gemälde gelten; ausländische Pflanzen, Gebilde, aus welchem Reiche der Natur es sey, Geräthe aller Art und Gestalt, Hunde und Katzen, selbst ekelhafte Gegenstände sind uns genehm, und so wissen wir uns auch mit den fremdartigsten Anschauungsweisen, Opfern, Legenden der Heiligen und ihren vielen Absurditäten, so wie mit anderweitigen abnormen Vorstellungen zu befreunden. Ebenso kann es uns in Darstellung der handelnden Personen als das Wesentlichste erscheinen, sie in ihrem Sprechen, ihren Trachten u. s. f., um ihrer selbst willen, und wie sie wirklich ihrem Zeit- und Nationalcharakter nach für sich zu und gegeneinander gewesen sind, auftreten zu lassen.

In neuerer Zeit, besonders seit Friedrich von Schlegel's Wirksamkeit ist die Vorstellung aufgekommen, daß die Objectivität eines Kunstwerks durch eine solche Art der Treue begründet werde. Deshalb müsse sie den Hauptgesichtspunkt ausmachen, und auch unser subjectives Interesse habe sich vornehmlich auf die Freude an dieser Treue und deren Lebendigkeit zu beschränken. Wird eine

solche Forderung aufgestellt, so ist darin ausgesprochen, daß wir kein Interesse höherer Art in Rücksicht auf die Wesentlichkeit des dargestellten Gehalts, so wie kein näheres Interesse heutiger Bildung und Zwecke mitbringen dürften. In dieser Art sind denn auch in Deutschland, als man durch Herder's Anregung allgemeiner wieder anfing auf das Volkslied aufmerksam zu werden, allerlei Liederarten im Nationaltone von Völkern und Stämmen einfacher Bildung gedichtet worden, irokesische, neugriechische, lappländische, türkische, tartarische, mongolische u. s. f., und man hat es für eine große Genialität gehalten sich ganz in fremde Sitten und Volksanschauungen hineinzudenken und zu dichten. Wenn sich nun aber auch der Dichter selbst vollständig in dergleichen Fremdartigkeiten einarbeitet und hineinempfindet, so können sie doch für das Publicum, das sie genießen soll, nur immer etwas Aeußerliches seyn.

Ueberhaupt aber bleibt diese Ansicht, wenn sie einseitig festgehalten wird, bei dem ganz Formellen der historischen Richtigkeit und Treue stehn, indem sowohl von dem Inhalte und dessen substantiellem Gewicht, als auch von der Bildung und dem Gehalte der gegenwärtigen Anschauung und des heutigen Gemüths abgesehn wird. Von dem Einen jedoch ist ebenso wenig als von dem Anderen zu abstrahiren, sondern diese beiden Seiten fordern ihre gleiche Befriedigung und haben die dritte Forderung historischer Treue in ganz andrer Weise, als wir bisher sahen, mit sich in Uebereinstimmung zu bringen. Dieß führt uns zu der Betrachtung der wahren Objectivität und Subjectivität, denen das Kunstwerk Genüge zu leisten hat.

c) Das Nächste was sich im Allgemeinen über diesen Punkt sagen läßt, besteht darin, daß keine der so eben betrachteten Seiten sich auf Kosten der anderen einseitig und verletzend hervorthun dürfe, daß aber die bloß historische Richtigkeit in äußerlichen Dingen des Locals, der Sitten, Gebräuche, Institutionen den untergeordneten Theil des Kunstwerks ausmache, welcher dem Interesse

eines wahrhaften und auch für die Gegenwart der Bildung unvergänglichen Gehalts weichen müsse.

In dieser Rücksicht lassen sich gleichfalls der ächten Art der Darstellung folgende relativ mangelhafte Auffassungsweisen gegenüberstellen.

α) Erstens kann die Darstellung der Eigenthümlichkeit einer Zeit ganz getreu, richtig, lebendig und auch dem gegenwärtigen Publicum durchweg verständlich seyn, ohne jedoch aus der Gewöhnlichkeit der Prosa herauszugehn, und in sich selber poetisch zu werden. Göthe's Götz von Berlichingen z. B. giebt uns hiefür auffallende Proben. Wir brauchen nur gleich den Anfang aufzuschlagen, der uns in eine Herberge nach Schwarzenberg in Franken bringt. Metzler, Sievers am Tische; zwei Reitersknechte beim Feuer; Wirth.

Sievers. Hänsel, noch ein Glas Brandtwein, und meß christlich.

Wirth. Du bist der Nimmersatt.

Metzler (leise zu Sievers). Erzähl' das noch einmal vom Berlichingen; die Bamberger dort ärgern sich, sie möchten schwarz werden u. s. f.

Ebenso geht es im dritten Akt zu.

Georg (kommt mit einer Dachrinne). Da hast du Blei. Wenn du nur mit der Hälfte triffst, so entgeht Keiner, der Ihro Majestät ansagen kann: Herr, wir haben schlecht gestanden.

Lerse (haut davon). Ein brav Stück.

Georg. Der Regen mag sich einen andern Weg suchen! ich bin nicht bang davor; ein braver Reiter und ein rechter Regen kommen überall durch.

Lerse (er gießt). Halt den Löffel. (Geht ans Fenster). Da zieht so ein Reichsmusje mit der Büchse herum, sie denken wir haben uns verschossen. Er soll die Kugel versuchen, warm, wie sie aus der Pfanne kommt. (Lädt).

Georg (lehnt den Löffel an). Laß mich sehn.

Lerse (schießt). Da liegt der Spatz. — u. s. w.

Das Alles ist höchst anschaulich, verständlich, im Charakter der Situation und der Reiter geschildert, dessenungeachtet sind diese Scenen höchst trivial und in sich selbst prosaisch, indem sie nur die ganz gewöhnliche Erscheinungsweise und Objectivität, welche allerdings Jedwedem nahe liegt, zum Inhalt und zur Form nehmen. Das Aehnliche findet sich auch noch in vielen anderen Jugendproducten Göthe's, welche besonders gegen alles gerichtet waren, was bisher als Regel gegolten hatte, und ihren Haupteffect durch die Nähe hervorbrachten, in welche sie Alles zu uns durch die größte Faßbarkeit der Anschauung und Empfindung heranbrachten. Aber die Nähe war so groß, und der innre Gehalt zum Theil so gering, daß sie eben dadurch trivial wurden. Diese Trivialität merkt man hauptsächlich bei dramatischen Werken erst recht während der Aufführung, indem man sogleich beim Eintritt schon durch viele Vorbereitungen, die Lichter, die geputzten Leute, in der Stimmung ist, etwas Anderes finden zu wollen als zwei Bauern, zwei Reiter und noch ein Glas Schnaps. Der Götz hat denn auch vorzugsweise beim Lesen angezogen; auf der Bühne hat er sich nicht lange erhalten können.

β) Nach der anderen Seite hin kann uns das Historische einer früheren Mythologie, das Fremdartige historischer Staatszustände und Sitten dadurch bekannt und angeeignet seyn, daß wir durch die allgemeine Bildung der Zeit auch mannichfache Kenntniß von der Vergangenheit haben. So macht z. B. die Bekanntschaft mit der Kunst und Mythologie, mit der Literatur, dem Cultus, den Gebräuchen des Alterthums, den Ausgangspunkt unserer heutigen Bildung aus: jeder Knabe schon kennt aus der Schule her die griechischen Götter, Heroen und historischen Figuren. Wir können deshalb die Gestalten und Interessen der griechischen Welt, insoweit sie in der Vorstellung zu den unsrigen geworden sind, auch auf dem Boden der Vorstellung mitgenießen, und es ist nicht zu sagen, weshalb wir es nicht mit der indischen oder ägyptischen

und scandinavischen Mythologie eben so weit bringen sollten. Außerdem ist in den religiösen Vorstellungen dieser Völker das Allgemeine, Gott, auch vorhanden. Das Bestimmte aber, die besondern griechischen oder indischen Gottheiten haben keine Wahrheit mehr für uns, wir glauben nicht mehr daran und lassen sie uns nur für unsere Phantasie gefallen. Dadurch bleiben sie aber unserem eigentlichen tieferen Bewußtseyn immer fremd, und es ist nichts so leer und kalt, als wenn es in den Opern z. B. heißt: o ihr Götter! oder: o Jupiter! oder gar: o Isis und Osiris! vollends aber, wenn noch die Elendigkeit der Orakelsprüche, — und selten geht es ohne Orakel ab in der Oper — hinzukommt, an deren Stelle jetzt erst in der Tragödie die Verrücktheit und das Hellsehn treten.

Ganz ebenso verhält es sich mit dem anderweitigen historischen Material der Sitten, Gesetze u. s. f. Auch dieß Geschichtliche ist wohl, aber es ist gewesen, und wenn es mit der Gegenwart des Lebens keinen Zusammenhang mehr hat, so ist es, mögen wir es noch so gut und genau kennen, nicht das Unsrige; für das Vorübergegangene aber haben wir nicht aus dem bloßen Grunde schon, daß es einmal da gewesen ist, Interesse. Das Geschichtliche ist nur dann das Unsrige, wenn es der Nation angehört, der wir angehören, oder wenn wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können, in deren Kette die dargestellten Charaktere oder Thaten ein wesentliches Glied ausmachen. Denn auch der bloße Zusammenhang des gleichen Bodens und Volks reicht nicht letzlich aus, sondern die Vergangenheit selbst des eigenen Volks muß in näherer Beziehung zu unserem Zustand, Leben und Daseyn stehn.

In dem Nibelungenlied z. B. sind wir zwar geographisch auf einheimischem Boden, aber die Burgunder und König Etzel sind so sehr von allen Verhältnissen unsrer gegenwärtigen Bildung und deren vaterländischen Interessen abgeschnitten, daß wir selbst ohne Gelehrsamkeit in den Gedichten Homer's uns weit heimathlicher

empfinden können. So ist Klopstock zwar durch den Trieb nach Vaterländischem veranlaßt worden, an die Stelle der griechischen Mythologie die scandinavischen Götter zu setzen, aber Wodan, Walhalla und Freia sind bloße Namen geblieben, die weniger noch als Jupiter und der Olymp unserer Vorstellung angehören oder zu unserem Gemüthe sprechen.

In dieser Beziehung haben wir uns klar zu machen, daß Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern daß sie ohne diesen Umweg weitläufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar seyn müssen. Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis weniger vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im Großen und Ganzen da. Was aber für das Kunstwerk überhaupt gilt, findet auf die Außenseite der dargestellten geschichtlichen Wirklichkeit gleiche Anwendung. Auch sie muß uns, die wir auch zu unserer Zeit und unserem Volke gehören, ohne breite Gelehrsamkeit klar und erfaßbar seyn, so daß wir darin heimisch zu werden vermögen, und nicht vor ihr als vor einer uns fremden und unverständlichen Welt stehn zu bleiben genöthigt sind.

γ) Hiedurch nun sind wir der ächten Weise der Objectivität und Aneignung von Stoffen aus vergangenen Zeiten schon näher gerückt.

$\alpha\alpha$) Das Erste, was wir hier anführen können, betrifft die ächten Nationalgedichte, welche seit jeher bei allen Völkern von der Art gewesen sind, daß die äußere geschichtliche Seite durch sich selber schon der Nation angehörte, und ihr nichts Fremdes blieb. So ist es mit den indischen Epopöen, den homerischen Gedichten und der dramatischen Poesie der Griechen. Sophokles hat den Philoktet, die Antigone, den Ajax, Orest, Oedip und seine Chorführer und Chöre nicht so reden lassen, als sie zu ihrer Zeit würden gesprochen haben. In der gleichen Weise haben die Spanier ihre Romanzen vom Cid; Tasso in seinem befreiten Jerusa-

lem besang die allgemeine Angelegenheit der katholischen Christenheit; Camoens, der portugiesische Dichter, schildert die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien um das Vorgebirge der guten Hoffnung, die in sich unendlich wichtigen Thaten der Seehelden, und diese Thaten waren die Thaten seiner Nation; Shakspeare dramatisirte die tragische Geschichte seines Landes, und Voltaire selbst machte seine Henriade. Auch wir Deutsche sind doch endlich davon abgekommen, entfernte Geschichten, die für uns kein nationales Interesse mehr haben, zu nationalen epischen Gedichten verarbeiten zu wollen. Bodmer's Noachide und Klopstock's Messias sind außer der Mode, wie denn auch die Meinung nicht mehr gilt, es gehöre zur Ehre einer Nation, auch ihren Homer, und außerdem ihren Pindar, Sophokles und Anakreon zu haben. Jene biblischen Geschichten liegen zwar unserer Vorstellung durch die Vertrautheit mit dem alten und neuen Testamente näher, aber das Geschichtliche der äußeren Gebräuche bleibt uns doch immer nur eine fremde Sache der Gelehrsamkeit, und eigentlich liegt als das Bekannte nur der prosaische Faden der Begebenheiten und Charaktere vor uns, welche durch die Bearbeitung mehr nur in neue Phrasen gestoßen werden, so daß wir in dieser Beziehung nichts als das Gefühl eines bloß Gemachten erhalten.

ββ) Nun kann sich aber die Kunst nicht allein auf einheimische Stoffe beschränken, und hat sich in der That, je mehr die besonderen Völker mit einander in Berührung traten, ihre Gegenstände immer weiter aus allen Nationen und Jahrhunderten hergenommen. Geschieht dieß, so ist es nicht etwa als eine große Genialität anzusehn, daß sich der Dichter ganz in fremde Zeiten hineinlebt, sondern die geschichtliche Außenseite muß so in der Darstellung auf der Seite gehalten werden, daß sie zur unbedeutenden Nebensache für das Menschliche, Allgemeine wird. In solcher Weise z. B. hat schon das Mittelalter zwar Stoffe des Alterthums entlehnt, doch den Gehalt seiner eigenen Zeit hineingelegt und nun freilich wieder in extremer Weise nichts als den bloßen Namen

Alexanders oder des Aeneas und Kaisers Octavianus übrig gelassen.

Das Allererste ist und bleibt die unmittelbare Verständlichkeit, und wirklich haben auch alle Nationen sich in dem geltend gemacht, was ihnen als Kunstwerk zusagen sollte, denn sie wollten einheimisch, lebendig und gegenwärtig darin seyn. In dieser selbstständigen Nationalität hat Calderon seine Zenobia und Semiramis bearbeitet, und Shakspeare den verschiedenartigsten Stoffen einen englischen nationalen Charakter einzuprägen verstanden, obschon er den wesentlichen Grundzügen nach bei weitem tiefer als die Spanier auch den geschichtlichen Charakter fremder Nationen, wie z. B. der Römer, zu bewahren wußte. Selbst die griechischen Tragiker haben das Gegenwärtige ihrer Zeit und der Stadt, der sie angehörten, im Auge gehabt. Der Oedip auf Kolonos z. B. hat nicht nur in Rücksicht auf das Local einen näheren Bezug auf Athen, sondern auch dadurch, daß Oedip in diesem Local sterbend ein Hort für Athen werden sollte. In anderen Beziehungen haben auch die Eumeniden des Aeschylus durch die Entscheidung des Areopags ein näheres heimisches Interesse für die Athenienser. Dagegen hat die griechische Mythologie, wie mannichfaltig sie auch und immer von neuem wieder seit dem Wiederaufleben der Künste und Wissenschaften ist benutzt worden, nie bei den modernen Völkern vollkommen einheimisch werden wollen, und ist mehr oder weniger selbst in den bildenden Künsten und mehr noch in der Poesie ihrer weiten Ausbreitung unerachtet kalt geblieben. Es wird z. B. keinem Menschen jetzt einfallen, ein Gedicht an Venus, Jupiter oder Pallas zu machen. Die Sculptur zwar kann immer noch nicht ohne die griechischen Götter auskommen, aber ihre Darstellungen sind deshalb auch größtentheils nur Kennern, Gelehrten und dem engeren Kreise der Gebildetesten zugänglich und verständlich. In dem ähnlichen Sinne hat Goethe sich viel Mühe gegeben die Philostratischen Gemälde den Malern zu näherer Beherzigung und Nachbildung vorstellig zu machen, doch hat er wenig damit

ausgerichtet; dergleichen antike Gegenstände in ihrer antiken Gegenwart und Wirklichkeit bleiben dem modernen Publicum, wie den Malern immer etwas Fremdes. Dagegen ist es Goethe'n selber in einem weit tieferen Geiste gelungen, durch seinen westöstlichen Divan noch in den späteren Jahren seines freien Innern den Orient in unsere heutige Poesie hineinzuziehn, und ihn der heutigen Anschauung anzueignen. Bei dieser Aneignung hat er sehr wohl gewußt, daß er ein westlicher Mensch und ein Deutscher sey, und so hat er wohl den morgenländischen Grundton in Rücksicht auf den östlichen Charakter der Situationen und Verhältnisse durchweg angeschlagen, ebenso sehr aber unserem heutigen Bewußtseyn und seiner eigenen Individualität das vollständigste Recht widerfahren lassen. In dieser Weise ist es dem Künstler allerdings erlaubt, seine Stoffe aus fernen Himmelsstrichen, vergangenen Zeiten und fremden Völkern zu entlehnen, und auch im Ganzen und Großen der Mythologie, den Sitten und Institutionen ihre historische Gestalt zu bewahren, zugleich aber muß er diese Gestalten nur als Rahmen seiner Gemälde benutzen, das Innere dagegen dem wesentlichen tieferen Bewußtseyn seiner Gegenwart in einer Art anpassen, als deren bewunderungswürdigstes Beispiel bis jetzt noch immer Goethe's Iphigenie dasteht.

In Betreff auf solche Umwandlung erhalten wieder die einzelnen Künste eine ganz verschiedene Stellung. Die Lyrik bedarf z. B. in Liebesgedichten am wenigsten der äußerlichen historisch genau geschilderten Umgebung, indem ihr die Empfindung, die Bewegung des Gemüths für sich die Hauptsache ist. Von der Laura selbst z. B. erhalten wir durch Petrarca's Sonette in dieser Beziehung nur eine sehr geringe Kunde, fast nur den Namen, der ebenso sehr auch könnte ein anderer seyn; von dem Local u. s. f. ist nur das Allgemeinste, der Quell von Vaucluse und dergleichen angegeben. Das Epische dagegen fordert die meiste Ausführlichkeit, welche wir uns denn auch in Ansehung jener historischen Aeußerlichkeiten, wenn sie nur klar und verständlich ist, am leichte-

sten gefallen lassen. Die gefährlichste Klippe aber sind diese Außenseiten für die dramatische Kunst, besonders bei Theateraufführungen, wo Alles unmittelbar zu uns gesprochen wird, oder lebendig an unsere sinnliche Anschauung kommt, so daß wir ebenso unmittelbar uns darin bekannt und vertraut finden wollen. Hier muß die Darstellung der historischen äußeren Wirklichkeit deshalb am meisten untergeordnet und ein bloßer Rahmen bleiben; es muß gleichsam nur dasselbe Verhältniß beibehalten werden, das wir in Liebesgedichten finden, in welchen der Geliebten, obschon wir mit den ausgesprochenen Empfindungen und der Art ihres Ausdrucks vollständig sympathesiren können, ein unserer eigenen Geliebten fremder Name gegeben ist. Es heißt da gar nichts, wenn die Gelehrten die Richtigkeit der Sitten, der Bildungsstufe, der Gefühle vermissen. In Shakspeares historischen Stücken z. B. ist für uns Vieles, was uns fremd bleibt, und wenig interessiren kann. Beim Lesen sind wir zwar damit zufrieden, im Theater nicht. Die Kritiker und Kenner meinen allerdings, dergleichen historische Kostbarkeiten sollten ihretwegen mit zur Darstellung kommen und schimpfen dann über den schlechten verdorbenen Geschmack des Publicums, wenn es bei solchen Dingen seine Langeweile zu erkennen giebt; das Kunstwerk aber und sein unmittelbarer Genuß ist nicht für die Kenner und Gelehrten, sondern für das Publicum, und die Kritiker brauchen nicht so vornehm zu thun, denn auch sie gehören zu demselben Publicum und ihnen selber kann die Genauigkeit in historischen Einzelnheiten kein ernstes Interesse seyn. In diesem Sinne geben jetzt z. B. die Engländer aus Shakspeareschen Stücken nur die Scenen, welche an und für sich vortrefflich und aus sich selber verständlich sind, indem sie nicht den Pedantismus unserer Aesthetiker haben, daß dem Volke alle die fremdgewordenen Aeußerlichkeiten, an denen es keinen Antheil mehr nehmen kann, vor Augen gebracht werden sollen. Werden daher fremde dramatische Werke in Scene gesetzt, so hat jedes Volk ein Recht, Umarbeitungen zu verlangen. Auch das Vortrefflichste be-

darf in dieser Rücksicht einer Umarbeitung. Man könnte zwar sagen, das eigentlich Vortreffliche müsse für alle Zeiten vortrefflich seyn, aber das Kunstwerk hat auch eine zeitliche, sterbliche Seite, und diese ist es, mit welcher eine Aenderung vorzunehmen ist. Denn das Schöne erscheint für Andre, und diejenigen, für welche es zur Erscheinung gebracht wird, müssen in dieser äußeren Seite der Erscheinung zu Hause seyn können.

In dieser Aneignung nun findet alles dasjenige seinen Grund und seine Entschuldigung, was man in der Kunst Anachronismen zu nennen, und den Künstlern gewöhnlich als einen großen Fehler anzurechnen pflegt. Zu solchen Anachronismen gehören zunächst bloße Aeußerlichkeiten. Wenn Fallstaff z. B. von Pistolen spricht, so ist dieß gleichgültig. Schlimmer schon wird es, wenn Orpheus mit einer Violine in der Hand da steht, indem hier der Widerspruch mythischer Tage und solch eines modernen Instruments, von dem jeder weiß, daß es in so früher Zeit noch nicht erfunden war, allzu grell hervortritt. Man nimmt sich deshalb jetzt auch auf Theatern z. B. mit solchen Dingen erstaunlich in Acht und die Directionen halten in Kostüm und Ausstattung sehr auf historische Treue, wie z. B. der Zug in der Jungfrau von Orleans auch von dieser Seite viele Mühe gekostet hat, eine Mühe, welche jedoch überhaupt in den meisten Fällen verschwendet ist, indem sie nur das Relative und Gleichgültige betrifft. Die wichtigere Art der Anachronismen besteht nicht in den Trachten und anderweitigen ähnlichen Aeußerlichkeiten, sondern darin, daß in einem Kunstwerke die Personen in der Art sich aussprechen, Empfindungen und Vorstellungen äußeren, Reflexionen anstellen, Handlungen begehen, welche sie ihrer Zeit und Bildungsstufe, ihrer Religion und Weltanschauung nach unmöglich haben und ausführen konnten. Auf diese Art des Anachronismus wendet man gewöhnlich die Kategorie der Natürlichkeit an, und meint, es sey unnatürlich, wenn die dargestellten Charaktere nicht so reden und handeln, als sie zu ihrer Zeit würden geredet und gehandelt

haben. Die Forderung aber solcher Natürlichkeit, einseitig festgehalten, führt sogleich zu Schiefheiten. Denn der Künstler, wenn er das menschliche Gemüth mit seinen Affecten und in sich substantiellen Leidenschaften schildert, darf dieß bei aller Bewahrung der Individualität dennoch nicht so schildern, wie sie im gewöhnlichen Leben alltäglich vorkommen, da er jedes Pathos nur in einer demselben schlechthin gemäßen Erscheinung ans Licht fördern soll. Dafür allein ist er Künstler, daß er das Wahrhafte kenne und in seiner wahren Form vor unsere Anschauung und Empfindung bringe. Bei diesem Ausdruck hat er deshalb die jedesmalige Bildung seiner Zeit, Sprache u. s. f. zu berücksichtigen. Zur Zeit des trojanischen Krieges ist die Ausdrucksart und ganze Lebensweise ebenso wenig von einer Ausbildung gewesen, wie wir sie in der Iliade wiederfinden, als die Masse des Volks und die hervorragenden Gestalten der griechischen Königsfamilien eine so ausgebildete Anschauungs- und Ausdrucksweise hatten, wie wir sie im Aeschylus oder in der vollendeten Schönheit des Sophokles bewundern. Eine solche Verletzung der sogenannten Natürlichkeit ist ein für die Kunst nothwendiger Anachronismus. Die innere Substanz des Dargestellten bleibt dieselbe, aber die entwickelte Bildung macht für den Ausdruck und die Gestalt eine Umwandlung nöthig. Ganz anders freilich stellt sich die Sache, wenn Anschauungen und Vorstellungen einer späteren Entwickelung des religiösen und sittlichen Bewußtseyns auf eine Zeit oder Nation übertragen werden, deren ganze Weltanschauung solchen neueren Vorstellungen widerspricht. So hat die christliche Religion Kategorien des Sittlichen zur Folge gehabt, welche den Griechen durchaus fremd waren. Die innere Reflexion z. B. des Gewissens bei der Entscheidung dessen, was gut und schlecht sey, Gewissensbisse und Reue gehören erst der moralischen Ausbildung der modernen Zeit an; der heroische Charakter weiß von der Inconsequenz der Reue nichts; was er gethan hat, das hat er gethan. Orest hat um des Muttermordes willen keine Reue, die

Furien der That verfolgen ihn zwar, aber die Eumeniden sind zugleich als allgemeine Mächte und nicht als die innern Nattern seines nur subjectiven Gewissens dargestellt. Diesen substantiellen Kern einer Zeit und eines Volks muß der Dichter kennen, und erst wenn er in diesen innersten Mittelpunkt Entgegenstrebendes und Widersprechendes hineinsetzt, hat er einen Anachronismus höherer Art begangen. In dieser Rücksicht also ist an den Künstler die Forderung zu machen, daß er sich in den Geist vergangener Zeiten und fremder Völker hineinlebe, denn dieß Substantielle, wenn es ächter Art ist, bleibt allen Zeiten klar, die particuläre Bestimmtheit aber der bloß äußeren Erscheinung im Roste des Alterthums mit aller Genauigkeit des Einzelnen nachbilden zu wollen, ist nur eine kindische Gelehrsamkeit um eines selbst nur äußerlichen Zweckes willen. Zwar ist auch nach dieser Seite hin wohl eine allgemeine Richtigkeit zu verlangen, welcher jedoch das Recht zwischen Dichtung und Wahrheit zu schweben nicht darf geraubt werden.

γγ) Hiermit sind wir zu der wahren Aneignungsweise des Fremdartigen und Aeußern einer Zeit und zur wahren Objectivität des Kunstwerks durchgedrungen. Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüths aufschließen, und daß dieser Gehalt durch alle Aeußerlichkeiten der Erscheinung durchblicke, und mit seinem Grundton durch all das anderweitige Getreibe hindurchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt. Die wahre Objectivität enthüllt uns also das Pathos, den substantiellen Gehalt einer Situation, und die reiche, mächtige Individualität, in welcher die substantiellen Momente des Geistes lebendig sind, und zur Realität und Aeußrung gebracht werden. Für solchen Gehalt ist dann nur überhaupt eine anpassende für sich selber verständliche Umgränzung und bestimmte Wirklichkeit zu fordern. Ist solch ein Gehalt gefunden und im Princip des Ideals entfaltet, so ist ein Kunstwerk

an und für sich objectiv, sey nun auch das äußerlich Einzelne historisch richtig oder nicht. Dann spricht auch das Kunstwerk an unsre wahre Subjectivität, und wird zu unserem Eigenthum. Denn mag dann auch der Stoff seiner näheren Gestalt nach aus längst entflohenen Zeiten genommen seyn, die bleibende Grundlage ist das Menschliche des Geistes, welches das wahrhaft Bleibende und Mächtige überhaupt ist, und seine Wirkung nicht verfehlen kann, da diese Objectivität auch den Gehalt und die Erfüllung unsres eignen Innern ausmacht. Das bloß historisch Aeußre dagegen ist die vergängliche Seite, und mit dieser müssen wir uns bei fernliegenden Kunstwerken zu versöhnen suchen, und selbst bei Kunstwerken der eigenen Zeit darüber wegzusehn wissen. So sind die Psalmen David's, mit ihrer glänzenden Feier des Herrn in der Güte und dem Zorn seiner Allmacht, so wie der tiefe Schmerz der Propheten trotz Babylon und Zion uns noch heute passend und gegenwärtig, und selbst eine Moral, wie Sarastro sie in der Zauberflöte singt, wird sich Jeder zusammt den Aegyptern bei dem innern Kern und Geiste ihrer Melodien gefallen lassen.

Solcher Objectivität eines Kunstwerks gegenüber muß deshalb nun auch das Subject die falsche Forderung aufgeben, sich selbst mit seinen bloß subjectiven Particularitäten und Eigenheiten vor sich haben zu wollen. Als Wilhelm Tell zum erstenmal in Weimar aufgeführt wurde, war kein Schweizer damit zufrieden. In ähnlicher Weise sucht Mancher auch in den schönsten Gesängen der Liebe vergebens seine eigenen Empfindungen, und erklärt deshalb die Darstellung für ebenso falsch, als Andre, welche die Liebe nur aus Romanen kennen, nun in der Wirklichkeit nicht eher verliebt zu seyn meinen, ehe sie nicht in sich und um sich her ganz dieselben Gefühle und Situationen wiederfinden.

C. Der Künstler.

Wir haben in diesem ersten Theile zunächst die allgemeine

Idee des Schönen, sodann das mangelhafte Daseyn derselben in der Natur betrachtet, um drittens zum Ideal als der adaequaten Wirklichkeit des Schönen hindurchzudringen. Das Ideal entwickelten wir erstens selbst wieder seinem allgemeinen Begriff nach, der uns zweitens jedoch auf die bestimmte Darstellungsweise desselben führte. Indem nun aber das Kunstwerk aus dem Geiste entspringt, so bedarf es einer producirenden subjectiven Thätigkeit, aus welcher es hervorgeht, und als Product derselben für Andres, für die Anschauung und die Empfindung des Publicums ist. Diese Thätigkeit ist die Phantasie des Künstlers. Wir haben deshalb als dritte Seite des Ideals jetzt zum Schluß noch zu besprechen, wie das Kunstwerk dem subjectiven Innern angehört, als dessen Erzeugniß es noch nicht zur Wirklichkeit herausgeboren ist, sondern sich erst in der schöpferischen Subjectivität, im Genie und Talent des Künstlers gestaltet. Doch brauchen wir eigentlich dieser Seite nur deshalb zu erwähnen, um von ihr zu sagen, daß sie aus dem Kreise philosophischer Betrachtung auszuschließen sey, oder doch nur wenige allgemeine Bestimmungen liefere, obschon es eine häufig aufgeworfene Frage ist, wo denn der Künstler diese Gabe und Fähigkeit der Conception und Ausführung hernehme, wie er das Kunstwerk mache. Man möchte gleichsam ein Recept, eine Vorschrift dafür haben, wie man es anstellen, in welche Umstände und Zustände man sich versetzen müsse, um Aehnliches hervorzubringen. So befragte der Kardinal von Este Ariosto über seinen rasenden Roland: Meister Ludwig, wo habt ihr all das verdammte Zeug her? Raphael ähnlich befragt, antwortete in einem bekannten Briefe, er strebe einer gewissen Idea nach.

Die näheren Beziehungen können wir nach drei Gesichtspunkten betrachten, indem wir

Erstens den Begriff des künstlerischen Genies und der Begeistrung feststellen,

Zweitens von der Objectivität dieser schaffenden Thätigkeit sprechen und

Drittens den Charakter der wahren Originalität zu ermitteln suchen.

1. Phantasie, Genie und Begeistrung.

Bei der Frage nach dem Genie handelt es sich sogleich um eine nähere Bestimmung desselben, denn Genie ist ein ganz allgemeiner Ausdruck, welcher nicht nur in Betreff auf Künstler, sondern ebenso sehr von großen Feldherrn und Königen als auch von den Heroen der Wissenschaft gebraucht wird. Wir können auch hier wieder drei Seiten bestimmter unterscheiden.

a) Die Phantasie.

Was erstens das allgemeine Vermögen zur künstlerischen Production angeht, so ist, wenn einmal von Vermögen soll geredet werden, die Phantasie als diese hervorstechend künstlerische Fähigkeit zu bezeichnen. Dann muß man sich jedoch sogleich hüten, die Phantasie mit der bloß passiven Einbildungskraft zu verwechseln. Die Phantasie ist schaffend.

α) Zu dieser schöpferischen Thätigkeit gehört nun zunächst die Gabe und der Sinn für das Auffassen der Wirklichkeit und ihrer Gestalten, welche durch das aufmerksame Hören und Sehen die mannichfaltigsten Bilder des Vorhandenen dem Geiste einprägen, so wie das aufbewahrende Gedächtniß für die bunte Welt dieser vielgestaltigen Bilder. Der Künstler ist deshalb von dieser Seite her nicht an selbstgemachte Einbildungen verwiesen, sondern von dem flachen sogenannten Idealen ab hat er an die Wirklichkeit heranzutreten. Ein idealischer Anfang in der Kunst und Poesie ist immer sehr verdächtig, denn der Künstler hat aus der Ueberfülle des Lebens und nicht aus der Ueberfülle abstracter Allgemeinheit zu schöpfen, indem in der Kunst nicht wie in der Philosophie der Gedanke, sondern die wirkliche äußre Gestaltung das Element der Production abgiebt. In die-

sem Elemente muß sich daher der Künstler befinden und heimisch werden. Er muß viel gesehen, viel gehört, und viel in sich aufbewahrt haben; wie überhaupt die großen Individuen sich fast immer durch ein großes Gedächtniß auszuzeichnen pflegen. Denn was den Menschen interessirt, das behält er, und ein tiefer Geist breitet das Feld seiner Interessen über unzählige Gegenstände aus. Göthe z. B. hat in solcher Weise angefangen und den Kreis seiner Anschauungen sein ganzes Leben hindurch mehr und mehr erweitert. Diese Gabe und dieses Interesse einer bestimmten Auffassung des Wirklichen in seiner realen Gestalt so wie das Festhalten des Erschauten also ist das nächste Erforderniß. Mit der genauen Bekanntschaft der Außengestalt ist nun umgekehrt ebenso sehr die gleiche Vertrautheit mit dem Innern des Menschen, mit den Leidenschaften des Gemüths, und allen Zwecken der menschlichen Brust zu verbinden, und zu dieser doppelten Kenntniß muß sich die Bekanntschaft mit der Art und Weise fügen, wie das Innere des Geistes sich in der Realität ausdrückt und durch deren Aeußerlichkeit hindurchscheint.

β) Zweitens aber bleibt die Phantasie nicht bei diesem bloßen Aufnehmen der äußeren und innern Wirklichkeit stehn, denn zum idealen Kunstwerk gehört nicht nur das Erscheinen des innern Geistes in der Realität äußerer Gestalten, sondern die an und für sich seyende Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen ist es, welche zur äußeren Erscheinung gelangen soll. Diese Vernünftigkeit seines bestimmten Gegenstandes, den er erwählt hat, muß nicht nur in dem Bewußtseyn des Künstlers gegenwärtig seyn, und ihn bewegen, sondern er muß das Wesentliche und Wahrhaftige seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Tiefe nach durchsonnen haben. Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewußtseyn, und so merkt man es auch jedem großen Kunstwerk an, daß der Stoff nach allen Richtungen hin lange und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk

hervor. Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, daß der Künstler das Wahrhaftige aller Dinge, welches wie in der Religion so auch in der Philosophie und Kunst die allgemeine Grundlage ausmacht, in Form philosophischer Gedanken ergreifen müsse. Philosophie ist ihm nicht nothwendig, und denkt er in philosophischer Weise, so treibt er damit ein der Kunst in Betreff auf die Form des Wissens gerade entgegengesetztes Geschäft. Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jener inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in concreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewußtseyn zu geben. Was daher in ihm lebt und gährt muß der Künstler sich in den Formen und Erscheinungen, deren Bild und Gestalt er in sich aufgenommen hat, darstellen, indem er sie zu seinem Zwecke in soweit zu bewältigen weiß, daß sie das in sich selbst Wahrhaftige nun auch ihrerseits aufzunehmen und vollständig auszudrücken befähigt werden. — Bei dieser Ineinanderarbeitung des vernünftigen Inhalts und der realen Gestalt hat sich der Künstler einerseits die wache Besonnenheit des Verstandes, andererseits die Tiefe des Gemüths und der beseelenden Empfindung zu Hülfe zu nehmen. Es ist deshalb eine Abgeschmacktheit zu meinen, Gedichte wie die homerischen seyen dem Dichter im Schlafe gekommen. Ohne Besonnenheit, Sondrung, Unterscheidung, vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist thöricht zu glauben, der ächte Künstler wisse nicht was er thut. Ebenso nöthig ist ihm die Concentration des Gemüths.

γ) Durch diese Empfindung nämlich, die das Ganze durchdringt und beseelt, hat der Künstler seinen Stoff und dessen Gestaltung als sein eigenstes Selbst, als innerstes Eigenthum seiner als Subject. Denn das bildliche Veranschaulichen entfremdet jeden Gehalt zur Aeußerlichkeit und die Empfindung erst hält ihn in subjectiver Einheit mit dem innern Selbst. Nach dieser Seite hin muß der Künstler sich nicht nur viel in der Welt umgesehn

und mit ihren äußeren und innern Erscheinungen bekannt gemacht haben, sondern es muß auch Vieles und Großes durch seine eigene Brust gezogen, sein Herz muß schon tief ergriffen und bewegt worden seyn, er muß viel durchgemacht und durchgelebt haben, ehe er die ächten Tiefen des Lebens zu concreten Erscheinungen herauszubilden im Stande ist. Deshalb braust wohl in der Jugend der Genius auf, wie dieß bei Göthe und Schiller z. B. der Fall war, aber das Mannes- und Greisesalter erst kann die ächte Reife des Kunstwerks zur Vollendung bringen.

b) Das Talent und Genie.

Diese productive Thätigkeit nun der Phantasie, durch welche der Künstler das an und für sich Vernünftige in sich selbst als sein eigenstes Werk zur realen Gestalt herausarbeitet, ist es, die Genie, Talent u. s. f. genannt wird.

α) Welche Seiten zum Genie gehören, haben wir daher so eben bereits betrachtet. Das Genie ist die allgemeine Fähigkeit zur wahren Production des Kunstwerks, so wie die Energie der Ausbildung und Bethätigung derselben. Ebenso sehr aber ist diese Befähigung und Energie zugleich nur als subjective, denn geistig produciren kann nur ein selbstbewußtes Subject, das sich ein solches Hervorbringen zum Zwecke setzt. Näher jedoch pflegt man noch einen bestimmten Unterschied zwischen Genius und Talent zu machen. Und in der That sind beide auch nicht unmittelbar identisch, obschon ihre Identität zum vollkommenen künstlerischen Schaffen nothwendig ist. Die Kunst nämlich insofern sie überhaupt individualisirt und zur realen Erscheinung ihrer Producte herauszutreten hat, fordert nun auch zu den besondern Arten dieser Verwirklichung unterschiedene besondere Fähigkeiten. Eine solche kann man als Talent bezeichnen, wie der Eine z. B. ein Talent zum vollendeten Violinspiel hat, der Andre zum Gesang u. s. f. Ein bloßes Talent aber kann es nur in einer so ganz vereinzelten Seite der Kunst zu etwas Tüchtigem bringen, und fordert, um in sich selber vollendet zu seyn, dennoch immer wie-

der die allgemeine Kunstbefähigung und Beseelung, welche der Genius allein verleiht. Talent ohne Genie daher kommt nicht weit über die äußere Fertigkeit hinaus.

β) Talent und Genie nun ferner, heißt es gewöhnlich, müßten dem Menschen angeboren seyn. Auch hierin liegt eine Seite, mit der es seine Richtigkeit hat, obschon sie in anderer Beziehung ebenso sehr wieder falsch ist. Denn der Mensch als Mensch ist auch zur Religion z. B., zum Denken, zur Wissenschaft geboren, d. h. er hat als Mensch die Fähigkeit ein Bewußtseyn von Gott zu erhalten, und zur denkenden Erkenntniß zu kommen. Es braucht dazu nichts als der Geburt überhaupt und der Erziehung, Bildung, des Fleißes. Mit der Kunst verhält es sich anders; sie fordert eine specifische Anlage, in welche auch ein natürliches Moment als wesentlich hineinspielt. Wie die Schönheit selber die im Sinnlichen und Wirklichen realisirte Idee ist, und das Kunstwerk das Geistige zur Unmittelbarkeit des Daseyns für Auge und Ohr herausstellt, so muß auch der Künstler nicht in der ausschließlich geistigen Form des Denkens, sondern innerhalb der Anschauung und Empfindung und näher in Bezug auf ein sinnliches Material und im Elemente desselben gestalten. Dieß künstlerische Schaffen schließt deshalb wie die Kunst überhaupt die Seite der Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in sich, und diese Seite ist es, welche das Subject nicht in sich selbst hervorbringen kann, sondern als unmittelbar gegeben in sich vorfinden muß. Dieß allein ist die Bedeutung, in welcher man sagen kann, das Genie und Talent müsse angeboren seyn.

In ähnlicher Art sind auch die verschiedenen Künste mehr oder weniger nationell und stehn mit der Naturseite eines Volks im Zusammenhange. Die Italiener z. B. haben Gesang und Melodie fast von Natur, bei den nordischen Völkern dagegen ist die Musik und Oper, obgleich sie die Ausbildung derselben sich mit großem Erfolg haben angelegentlich seyn lassen, ebenso wenig als die Orangenbäume vollständig einheimisch geworden. Den

Griechen ist die schönste Ausgestaltung der epischen Dichtkunst, und vor allem die Vollendung der Sculptur eigen, wogegen die Römer keine eigentlich selbstständige Kunst besaßen, sondern sie erst von Griechenland her in ihren Boden verpflanzen mußten. Am allgemeinsten verbreitet ist daher überhaupt die Poesie, weil in ihr das sinnliche Material und dessen Formirung die wenigsten Anforderungen macht. Innerhalb der Poesie ist wiederum das Volkslied am meisten nationell und an Seiten der Natürlichkeit geknüpft, weshalb das Volkslied auch den Zeiten geringer geistiger Ausbildung angehört und am meisten die Unbefangenheit des Natürlichen bewahrt. Goethe hat in allen Formen und Gattungen der Poesie Kunstwerke producirt, das Innigste aber und Unabsichtlichste sind seine ersten Lieder. Zu ihnen gehört die geringste Cultur. Die Neugriechen z. B. sind noch jetzt ein dichtendes singendes Volk. Was heut oder gestern Tapferes geschehen, ein Todesfall, die besonderen Umstände desselben, ein Begräbniß, jedes Abenteuer, eine einzelne Unterdrückung von Seiten der Türken, alles und jedes wird bei ihnen sogleich zum Liede, und man hat viele Beispiele, daß oft an dem Tage einer Schlacht schon Lieder auf den neuerrungenen Sieg gesungen wurden. Fauriel hat eine Sammlung neugriechischer Lieder herausgegeben, zum Theil aus dem Munde der Frauen, Ammen und Kindermädchen, die sich nicht genug verwundern konnten, daß er über ihre Lieder erstaunte. — In dieser Weise hängt die Kunst und ihre bestimmte Productionsart mit der bestimmten Nationalität der Völker zusammen. So sind die Improvisatoren hauptsächlich in Italien einheimisch und von bewundrungswürdigem Talent. Ein Italiener improvisirt noch heute fünfactige Dramen, und dabei ist nichts Auswendiggelerntes, sondern Alles entspringt aus der Kenntniß menschlicher Leidenschaften und Situationen und aus tiefer gegenwärtiger Begeistrung. Ein armer Improvisator, als er eine geraume Zeit gedichtet hatte nnd endlich umherging, um von den Umstehenden in einen schlechten Hut Geld einzusammeln, war noch so in Eifer

und Feuer, daß er zu declamiren nicht aufhören konnte und mit den Armen und Händen so lange fortgesticulirte und schwenkte, bis am Ende all sein zusammengebetteltes Geld verschüttet war.

γ) Zum Genie nun drittens gehört, weil es diese Seite der Natürlichkeit in sich faßt, auch die Leichtigkeit der inneren Production und der äußeren technischen Geschicklichkeit in Ansehung bestimmter Künste. Man spricht in dieser Beziehung z. B. bei einem Dichter viel von der Fessel des Versmaaßes und Reims, oder bei einem Maler von den mannichfaltigen Schwierigkeiten, welche Zeichnung, Farbenkenntniß, Schatten und Licht, der Erfindung und Ausführung in den Weg legten. Allerdings gehört zu allen Künsten ein weitläufiges Studium, ein anhaltender Fleiß, eine vielfach ausgebildete Fertigkeit, je größer jedoch und reichhaltiger das Talent und Genie ist, desto weniger weiß es von einer Mühseligkeit im Erwerben der für die Production nöthigen Geschicklichkeiten. Denn der ächte Künstler hat den natürlichen Trieb und das unmittelbare Bedürfniß, alles was er in seiner Empfindung und Vorstellung hat, sogleich zu gestalten. Diese Gestaltungsweise ist seine Art der Empfindung und Anschauung, welche er mühelos als das eigentliche ihm angemessene Organ in sich findet. Ein Musiker z. B. kann das Tiefste, was sich in ihm regt und bewegt, nur in Melodien kund geben, und was er empfindet, wird ihm unmittelbar zur Melodie, wie es dem Maler zu Gestalt und Farbe und dem Dichter zur Poesie der Vorstellung wird, die ihre Gebilde in wohllautende Worte kleidet. Und diese Gestaltungsgabe besitzt er nicht nur als theoretische Vorstellung, Einbildungskraft und Empfindung, sondern ebenso unmittelbar auch als praktische Empfindung d. h. als Gabe wirklicher Ausführung. Beides ist im ächten Künstler verbunden. Was in seiner Phantasie lebt, kommt ihm dadurch gleichsam in die Finger, wie es uns in den Mund kommt, heraus zu sagen was wir denken, oder wie unsere innersten Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen unmittelbar an uns selber in Stellung und Geberden erscheinen.

Der ächte Genius ist seit jeher mit den Außenseiten der technischen Ausführung leicht zu Stande gekommen, und hat auch selbst das ärmste und scheinbar ungefügigste Material so weit bezwungen, daß es die inneren Gestalten der Phantasie in sich aufzunehmen und darzustellen genöthigt wurde. Was in dieser Weise unmittelbar in ihm liegt, muß der Künstler zwar zur vollständigen Fertigkeit durchüben, die Möglichkeit unmittelbarer Ausführung jedoch muß ebenso sehr als Naturgabe in ihm seyn, sonst bringt es die bloß eingelernte Fertigkeit nie zu einem in sich lebendigen Kunstwerk. Beide Seiten, die innere Production und deren Realisirung, gehen dem Begriff der Kunst gemäß, durchweg Hand in Hand.

c) Die Begeisterung.

Die Thätigkeit der Phantasie und technischen Ausführung nun, als Zustand im Künstler für sich betrachtet, ist das, was man drittens Begeisterung zu nennen gewohnt ist.

α) In Betreff auf sie fragt es sich zunächst nach der Art ihrer Entstehung, rücksichtlich welcher die verschiedenartigsten Vorstellungen verbreitet sind.

αα) Insofern das Genie überhaupt im engsten Zusammenhange des Geistigen und Natürlichen steht, hat man geglaubt, daß die Begeisterung vornehmlich durch sinnliche Anregung könne zu Wege gebracht werden. Aber die Wärme des Bluts macht's nicht allein, Champagner giebt noch keine Poesie; wie Marmontel z. B. erzählt: er habe in der Champagne in einem Keller bei sechs tausend Flaschen vor sich gehabt, und es sey ihm doch nichts Poetisches zugeflossen. Ebenso kann sich das beste Genie oft genug Morgens und Abends beim frischen Wehen der Lüfte ins grüne Gras legen und in den Himmel sehen, und wird doch von keiner sanften Begeisterung angehaucht werden.

ββ) Umgekehrt läßt sich die Begeisterung ebenso wenig durch die bloß geistige Absicht zur Production hervorrufen. Wer sich bloß vornimmt begeistert zu seyn, um ein Gedicht zu machen oder ein Bild zu malen und eine Melodie zu erfinden, ohne irgend

einen Gehalt schon zu lebendiger Anregung in sich zu tragen, und nun erst hier und dort nach einem Stoffe umhersuchen muß, der wird aus dieser bloßen Absicht heraus, alles Talentes ohnerachtet, noch keine schöne Conception zu fassen oder ein gediegenes Kunstwerk hervorzubringen im Stande seyn. Weder jene nur sinnliche Anregung noch der bloße Wille und Entschluß verschafft ächte Begeisterung, und solche Mittel anzuwenden beweist nur, daß das Gemüth und die Phantasie noch kein wahrhaftes Interesse in sich gefaßt haben. Ist dagegen der künstlerische Trieb rechter Art, so hat sich dieß Interesse schon im Voraus auf einen bestimmten Gegenstand und Gehalt geworfen und ihn festgehalten.

γγ) Die wahre Begeisterung deshalb entzündet sich an irgend einem bestimmten Inhalt, den die Phantasie um ihn künstlerisch auszudrücken ergreift, und ist der Zustand dieses thätigen Ausgestaltens selbst, sowohl im subjectiven Innern als auch in der objectiven Ausführung des Kunstwerks. Denn für diese gedoppelte Thätigkeit ist Begeisterung nothwendig. Da läßt sich nun wieder die Frage aufwerfen, in welcher Weise solch ein Stoff an den Künstler kommen müsse. Auch in dieser Beziehung giebt es mehrfache Ansichten. Wie oft hört man nicht die Forderung aufstellen, der Künstler habe seinen Stoff nur aus sich selber zu schöpfen. Allerdings kann dieß der Fall seyn, wenn z. B. der Dichter „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet.“ Der eigene Frohsinn ist dann der Anlaß, der auch zugleich aus dem Innern heraus sich selbst als Stoff und Inhalt darbieten kann, indem er zum künstlerischen Genuß der eigenen Heiterkeit treibt. Dann ist auch „das Lied, das aus der Kehle dringt, ein Lohn, der reichlich lohnet.“ Auf der anderen Seite jedoch sind oft die größten Kunstwerke auf eine ganz äußerliche Veranlassung geschaffen worden. Die Preisgesänge Pindar's z. B. sind häufig aus Aufträgen entstanden, ebenso ist den Künstlern für Gebäude und Gemälde der Zweck und Gegenstand unzählige Mal aufgegeben worden, und sie haben sich doch dafür zu begeistern vermocht.

Ja es ist sogar eine vielfach zu vernehmende Klage der Künstler, daß es ihnen an Stoffen fehle, die sie bearbeiten könnten. Eine solche Aeußerlichkeit und deren Anstoß zur Production ist hier das Moment der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, welche zum Begriff des Talents gehört, und sich in Rücksicht auf den Beginn der Begeisterung daher gleichfalls hervorzuthun hat. Die Stellung des Künstlers ist nach dieser Seite hin von der Art, daß er eben als natürliches Talent in Verhältniß zu einem vorgefundenen gegebenen Stoffe tritt, indem er sich durch einen äußeren Anlaß, durch ein Begebniß, oder wie Shakspeare z. B. durch Sagen, alte Balladen, Novellen, Chroniken in sich aufgefordert findet, diesen Stoff zu gestalten und sich überhaupt darauf zu äußern. Die Veranlassung also zur Production kann ganz von Außen kommen, und das einzig wichtige Erforderniß ist nur, daß der Künstler ein wesentliches Interesse fasse, und den Gegenstand in sich lebendig werden lasse. Dann kommt die Begeisterung des Genie's von selbst. Und ein ächt lebendiger Künstler findet eben durch diese Lebendigkeit tausend Veranlassungen zur Thätigkeit und Begeisterung, Veranlassungen, an welchen Andere ohne davon berührt zu werden vorübergehen.

β) Fragen wir weiter, worin die künstlerische Begeisterung bestehe, so ist sie nichts Anderes, als von der Sache ganz erfüllt zu werden, ganz in der Sache gegenwärtig zu seyn, und nicht eher zu ruhen, als bis die Kunstgestalt ausgeprägt und in sich abgerundet ist.

γ) Wenn nun aber der Künstler in dieser Weise den Gegenstand ganz zu dem seinigen hat werden lassen, muß er umgekehrt seine subjective Besonderheit und deren zufällige Particularitäten zu vergessen wissen, und sich seinerseits ganz in den Stoff versenken, so daß er als Subject nur gleichsam die Form ist für das Formiren des Inhaltes, der ihn ergriffen hat. Eine Begeisterung, in welcher sich das Subject als Subject aufspreizt und geltend macht, statt das Organ und die lebendige Thätigkeit der Sache selber zu seyn, ist eine schlechte Begeisterung. — Dieser Punkt

führt uns zu der sogenannten Objectivität künstlerischer Hervorbringungen hinüber.

2. Die Objectivität der Darstellung.

a) Im gewöhnlichen Sinne des Wortes wird die Objectivität so verstanden, daß im Kunstwerk jeder Inhalt die Form der sonst schon vorhandenen Wirklichkeit annehmen, und uns in dieser bekannten Außengestalt entgegentreten müsse. Wollten wir uns mit solch einer Objectivität begnügen, so könnten wir auch Kotzebue einen objectiven Dichter nennen. Bei ihm finden wir die gemeine Wirklichkeit durchweg wieder. Der Zweck der Kunst aber ist es gerade, sowohl den Inhalt als die Erscheinungsweise des Alltäglichen abzustreifen, und nur das an und für sich Vernünftige zu dessen wahrhafter Außengestalt durch geistige Thätigkeit aus dem Innern herauszuarbeiten. — Auf die bloß äußerliche Objectivität daher, der die volle Substanz des Inhaltes abgeht, hat der Künstler nicht loszugehen. Denn die Auffassung des sonst schon Vorhandenen kann weiter hinauf zwar in sich selbst von höchster Lebendigkeit seyn, und wie wir schon früher an einigen Beispielen aus Goethe's Jugendwerken sahen, durch ihre innere Beseelung eine große Anziehung ausüben, wenn ihr aber ein ächter Gehalt abgeht, so bringt sie es dennoch nicht zur wahren Schönheit der Kunst.

b) Eine zweite Art macht sich deshalb das Aeußerliche als solches nicht zum Zweck, sondern der Künstler hat seinen Gegenstand mit tiefer Innerlichkeit des Gemüths ergriffen. Dieß Innere aber bleibt so sehr verschlossen und concentrirt, daß es sich nicht zur bewußten Klarheit hervorringen und zur wahren Entfaltung kommen kann. Die Beredtsamkeit des Pathos beschränkt sich darauf, sich durch äußerliche Erscheinungen, an welche es anklingt, ahnungsreich anzudeuten, ohne die Kraft und Bildung zu haben, die volle Natur des Inhaltes expliciren zu können. Volkslieder besonders gehören dieser Weise der Darstellung an. Aeußerlich einfach deuten sie auf ein weiteres tiefes Gefühl hin, das ihnen

zu Grunde liegt, doch sich nicht deutlich auszusprechen vermag, indem die Kunst hier selbst noch nicht zu der Bildung gekommen ist, ihren Gehalt in offener Durchsichtigkeit zu Tage zu bringen, und sich damit begnügen muß, denselben durch Aeußerlichkeiten für die Ahnung des Gemüthes errathbar zu machen. Das Herz bleibt in sich gedrungen und gepreßt, und spiegelt sich, um dem Herzen verständlich zu seyn, nur an ganz endlichen äußeren Umständen und Erscheinungen ab, die allerdings sprechend sind, wenn ihnen auch nur eine ganz leise Wendung auf das Gemüth und die Empfindung hin gegeben wird. Auch Goethe hat in solcher Weise höchst vortreffliche Lieder geliefert. „Schäfers Klagelied" z. B. ist eins der schönsten dieser Art. Das von Schmerz und Sehnsucht gebrochene Gemüth giebt sich in lauter äußerlichen Zügen stumm und verschlossen kund, und dennoch klingt die concentrirteste Tiefe der Empfindung unausgesprochen hindurch. Im Erlkönig und so vielen anderen herrscht derselbe Ton. Dieser Ton jedoch kann auch bis zur Barbarei der Stumpfheit herunterkommen, die das Wesen der Sache und Situation sich nicht zum Bewußtseyn gelangen läßt, und sich nur an theils rohe, theils abgeschmackte Aeußerlichkeiten hält. Wie es z. B. in dem Tambours-Gesellen aus des Knaben Wunderhorn heißt: „O Galgen Du hohes Haus!" oder: „Adje Herr Korporal," was denn als höchst rührend ist gepriesen worden. Wenn dagegen Goethe singt:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße Dich viel tausendmal,
Ich habe mich oft gebücket
Ach wohl eintausendmal,
Und ihn an's Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal.

so ist hier die Innigkeit in einer ganz anderen Weise angedeutet, die nichts-Triviales und in sich selbst Widriges vor unsere Anschauung stellt. Was aber überhaupt dieser ganzen Art der Objectivität abgeht, ist das wirkliche klare Heraustreten der Empfindung und Leidenschaft, welche in der ächten Kunst nicht jene verschlossene Tiefe bleiben darf, die nur leise anklingend sich durch

das Aeußere hindurchzieht, sondern sich vollständig entweder für sich herauskehren oder das Aeußere, in welches sie sich hineinlegt, hell und ganz durchscheinen muß. Schiller z. B. ist bei seinem Pathos mit der ganzen Seele dabei, aber mit einer großen Seele, welche sich in das Wesen der Sache einlebt, und deren Tiefen zugleich auf's freiste und glänzendste in der Fülle des Reichthums und Wohlklanges auszusprechen vermag.

c) In dieser Beziehung können wir, dem Begriff des Ideals gemäß, auch hier von Seiten der subjectiven Aeußerung die wahre Objectivität dahin feststellen, daß von dem ächten Gehalt, der den Künstler begeistert, nichts in dem subjectiven Inneren zurückbehalten, sondern Alles vollständig und zwar in einer Weise entfaltet werden muß, in welcher die allgemeine Seele und Substanz des erwählten Gegenstandes ebenso sehr hervorgehoben als die individuelle Gestaltung in sich vollendet abgerundet, und der ganzen Darstellung nach von jener Seele und Substanz durchdrungen erscheint. Denn das Höchste und Vortrefflichste ist nicht etwa das Unaussprechbare, so daß der Dichter in sich noch von größerer Tiefe wäre, als das Werk darthut, sondern seine Werke sind das Beste des Künstlers, und das Wahre, was er ist, das ist er, was aber nur im Innern bleibt, das ist er nicht.

3. Manier, Styl und Originalität.

Wie sehr nun aber vom Künstler eine Objectivität in dem so eben angedeuteten Sinne muß gefordert werden, so ist die Darstellung dennoch das Werk seiner Begeisterung. Denn er hat sich als Subject ganz mit dem Gegenstande zusammengeschlossen, und die Kunstverkörperung aus der inneren Lebendigkeit seines Gemüths und seiner Phantasie heraus geschaffen. Diese Identität der Subjectivität des Künstlers und der wahren Objectivität der Darstellung ist die dritte Hauptseite, die wir noch kurz betrachten müssen, in sofern sich in ihr das vereinigt zeigt, was wir bisher als Genie und Objectivität gesondert haben. Wir können diese Einheit als den Begriff der ächten Originalität bezeichnen.

Ehe wir jedoch bis zur Feststellung dessen vordringen, was dieser Begriff in sich enthält, haben wir noch zwei Punkte in's Auge zu fassen, deren Einseitigkeit aufzuheben ist, wenn die wahre Originalität soll hervortreten können. Dieß ist die subjective Manier und der Styl.

a) Die subjective Manier.

Die bloße Manier muß wesentlich von der Originalität unterschieden werden. Denn die Manier betrifft nur die particulären und dadurch zufälligen Eigenthümlichkeiten des Künstlers, die statt der Sache selbst und deren idealen Darstellung, in der Production des Kunstwerks hervortreten und sich geltend machen.

α) Manier in diesem Sinne betrifft dann nicht die allgemeinen Arten der Kunst, welche an und für sich eine unterschiedene Darstellungsweise erfordern wie z. B. der Landschaftsmaler die Gegenstände anders aufzufassen hat als der historische Maler, der epische Dichter anders als der lyrische oder dramatische, — sondern Manier ist eine nur diesem Subject angehörige Conception und zufällige Eigenthümlichkeit der Ausführung, welche sogar bis dahin fortgehen kann, mit dem wahren Begriffe des Ideals in directen Widerspruch zu gerathen. Von dieser Seite her betrachtet ist die Manier das Schlechteste, dem sich der Künstler hingeben kann, indem er sich nur in seiner beschränkten Subjectivität als solcher gehn läßt. Die Kunst aber hebt überhaupt die bloße Zufälligkeit des Gehalts sowohl als der äußeren Erscheinung auf, und macht daher auch an den Künstler die Forderung, daß er die zufälligen Particularitäten seiner subjectiven Eigenthümlichkeiten in sich austilge. —

β) Deshalb stellt sich denn auch zweitens die Manier nicht etwa der wahren Kunstdarstellung direct entgegen, sondern behält sich mehr nur die äußeren Seiten als Spielraum vor. Am meisten gewinnt sie in der Malerei und Musik ihren Platz, weil diese Künste für die Auffassung und Ausführung die größte Breite äußerlicher Seiten darbieten. Eine eigenthümliche, dem besonderen

Künstler und dessen Nachfolgern und Schülern angehörige und durch häufige Wiederholung bis zur Gewohnheit ausgebildete Darstellungsweise macht hier die Manier aus, welche sich nach zweien Seiten hin zu ergehen die Gelegenheit hat.

αα) Die erste Seite betrifft die Auffassung. Der Ton der Luft z. B., der Baumschlag, die Vertheilung des Lichts und Schattens, der ganze Ton der Färbung überhaupt läßt in der Malerei eine unendliche Mannichfaltigkeit zu. Besonders in der Art der Färbung und Beleuchtung finden wir deshalb auch bei den Malern die größte Verschiedenheit und eigenthümliche Auffassungsweise. Dieß kann etwa auch ein Farbenton seyn, den wir im Allgemeinen in der Natur nicht wahrnehmen, weil wir unsere Aufmerksamkeit, obschon er vorkömmt, nicht darauf gerichtet haben. Diesem oder jenem Künstler aber ist er aufgefallen, er hat ihn sich angeeignet, und ist nun Alles in dieser Art der Färbung und Beleuchtung zu sehen und wiederzugeben gewohnt geworden. Wie mit der Färbung kann es ihm dann auch mit den Gegenständen selber, ihrer Gruppirung, Stellung, Bewegung, gehen. Bei den Niederländern hauptsächlich treffen wir diese Seite der Manier häufig an; van der Neer's Nachtstücke z. B. und seine Behandlung des Mondlichts; van der Goyen's Sandhügel in so vielen seiner Landschaften, der immer wiederkehrende Glanz des Atlas und anderer Seidenstoffe auf so vielen Bildern anderer Meister gehören in diese Kategorie.

ββ) Weiter sodann erstreckt die Manier sich auf die Execution, auf die Führung des Pinsels, den Auftrag, die Verschmelzung der Farben u. s. w.

γγ) Indem nun aber solch eine specifische Art der Auffassung und Darstellung durch die stets sich erneuende Wiederkehr zur Gewohnheit verallgemeinert und dem Künstler zur anderen Natur wird, liegt die Gefahr nahe, daß die Manier, je specieller sie ist, um so leichter zu einer seelenlosen und dadurch kahlen Wiederholung und Fabrikation ausartet, bei welcher der Künstler nicht mehr mit vollem Sinn und ganzer Begeisterung dabei ist. Dann

sinkt die Kunst zu einer bloßen Handgeschicklichkeit und Handwerksfertigkeit herunter, und die an sich selbst nicht verwerfliche Manier kann zu etwas Nüchternem und Leblosem werden.

γ) Die ächtere Manier hat sich deshalb dieser beschränkten Besonderheit zu entheben, und in sich selbst so zu erweitern, daß dergleichen specielle Behandlungsarten sich nicht zu einer bloßen Gewohnheitssache abtödten können, indem sich der Künstler in allgemeinerer Weise an die Natur der Sache hält, und sich diese allgemeinere Behandlungsart, wie deren Begriff es mit sich führt, zu eigen zu machen versteht. In diesem Sinne kann man es z. B. bei Goethe Manier nennen, daß er nicht nur gesellschaftliche Gedichte, sondern auch sonstige ernsthaftere Anfänge durch eine heitere Wendung geschickt zu beendigen weiß, um das Ernsthafte der Betrachtung oder Situation wieder aufzuheben oder zu entfernen. Auch Horaz in seinen Briefen folgt dieser Manier. Dieß ist eine Wendung der Conversation und geselligen Behaglichkeit überhaupt, welche, um nicht tiefer in's Zeug hineinzugerathen, an sich hält, abbricht, und das Tiefere selbst wieder mit Gewandtheit in's Heitre hinüberspielt. Auch diese Auffassungsweise ist zwar Manier und gehört zur Subjectivität der Behandlung, aber zu einer Subjectivität, die allgemeinerer Art ist, und ganz so verfährt, wie es innerhalb der beabsichtigten Darstellungsart nothwendig ist. Von dieser letzten Stufe der Manier aus können wir zur Betrachtung des Styls hinüberschreiten.

b) Styl.

Le style c'est l'homme même ist ein bekanntes französisches Wort. Hier heißt Styl überhaupt die Eigenthümlichkeit des Subjects, welche sich in seiner Ausdrucksweise, der Art seiner Wendungen u. s. f. vollständig zu erkennen giebt. Umgekehrt sucht Herr v. Rumohr (Ital. Forschungen I. p. 87.) den Ausdruck Styl „als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes zu erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht," und theilt in dieser Beziehung höchst wichtige Bemerkungen über die

Darstellungsweise mit, welche das bestimmte sinnliche Material der Sculptur z. B. erlaubt oder verbietet. Jedoch braucht man das Wort Styl nicht bloß auf diese Seite des sinnlichen Elementes zu beschränken, sondern kann es auf diejenigen Bestimmungen und Gesetze künstlerischer Darstellung ausdehnen, welche aus der Natur einer Kunstgattung, innerhalb deren ein Gegenstand zur Ausführung kommt, hervorgehen. In dieser Rücksicht unterscheidet man in der Musik Kirchenstyl und Opernstyl, in der Malerei historischen Styl von dem der Genremalerei. Der Styl betrifft dann eine Darstellungsweise, welche den Bedingungen ihres Materials ebenso sehr nachkommt, als sie den Forderungen bestimmter Kunstarten und deren aus dem Begriff der Sache herfließenden Gesetzen durchgängig entspricht. Der Mangel an Styl, in dieser weiteren Wortbedeutung ist dann entweder das Unvermögen, sich eine solche in sich selbst nothwendige Darstellungsweise nicht aneignen zu können, oder die subjective Willkühr, statt des Gesetzmäßigen nur der eigenen Beliebigkeit freien Lauf zu lassen, und eine schlechte Manier an die Stelle zu setzen. Deshalb ist es auch, wie schon Herr v. Rumohr bemerkt, unstatthaft, die Stylgesetze der einen Kunstgattung auf die der anderen zu übertragen, wie es Mengs z. B. in seiner bekannten Musenversammlung in der Villa Albani that, wo er „die colorirten Formen seines Apollo im Principe der Sculptur auffaßte und ausführte." In ähnlicher Weise sieht man es vielen dürerschen Gemälden an, daß Dürer den Styl des Holzschnittes sich ganz zu eigen gemacht, und auch in der Malerei besonders im Faltenwurf vor sich hatte.

c) Originalität.

Die Originalität nun endlich besteht nicht nur im Befolgen der Gesetze des Styls, sondern in der subjectiven Begeistrung, welche statt sich der bloßen Manier hinzugeben, einen an und für sich vernünftigen Stoff ergreift, und denselben ebensosehr im Wesen und Begriff einer bestimmten Kunstgattung, als dem allgemeinen Begriff des Ideals gemäß von Innen her aus der künstlerischen Subjectivität herausgestaltet.

α) Die Originalität ist deshalb identisch mit der wahren Objectivität, und schließt das Subjective und Sachliche der Darstellung in der Weise zusammen, daß beide Seiten nichts Fremdes mehr gegeneinander behalten. In der einen Beziehung daher macht sie die eigenste Innerlichkeit des Künstlers aus, nach der andern Seite hin giebt sie jedoch nichts als die Natur des Gegenstandes, so daß jene Eigenthümlichkeit nur als die Eigenthümlichkeit der Sache selbst erscheint, und gleichmäßig aus dieser wie die Sache aus dem productiven Subject hervorgeht.

β) Die Originalität ist deshalb vor allem von der Willkühr bloßer Einfälle abzuscheiden. Denn gewöhnlich pflegt man unter Originalität nur das Hervorbringen von Absonderlichkeiten zu verstehen, wie sie nur gerade diesem Subject eigenthümlich sind, und keinem anderen würden zu Sinne kommen. Das ist dann aber nur eine schlechte Particularität. Niemand z. B. ist in dieser Bedeutung des Wortes origineller als die Engländer, d. h. jeder legt sich auf eine bestimmte Narrheit, die ihm kein vernünftiger Mensch nachmachen wird, und nennt sich im Bewußtseyn seiner Narrheit originell.

Hiemit hängt denn auch die besonders heutigen Tags gerühmte Originalität des Witzes und Humors zusammen. In ihr geht der Künstler von seiner eigenen Subjectivität aus, und kehrt immer wieder zu derselben zurück, so daß das eigentliche Object der Darstellung nur als eine äußerliche Veranlassung behandelt wird, um den Witzen, Späßen, Einfällen und Sprüngen der subjectivsten Laune vollen Spielraum zu geben. Dann fällt aber der Gegenstand und dieß Subjective auseinander, und mit dem Stoff wird durchaus willkührlich verfahren, damit ja die Particularität des Künstlers als Hauptsache hervorleuchten könne. Solch ein Humor kann voll Geist und tiefer Empfindung seyn, und tritt gewöhnlich als höchst imponirend auf, ist aber im Ganzen leichter als man glaubt. Denn den vernünftigen Lauf der Sache stets zu unterbrechen, willkührlich anzufangen, fortzugehn, zu enden, eine Reihe von Witzen und Empfindungen bunt durcheinander zu

würfeln, und dadurch Carricaturen der Phantasie zu erzeugen ist leichter als ein in sich gediegenes Ganzes im Zeugniß des wahren Ideals aus sich zu entwickeln und abzurunden. Der gegenwärtige Humor aber liebt es die Widerwärtigkeit eines ungezogenen Talentes herauszukehren und schwankt von wirklichem Humor denn auch ebenso sehr zur Plattheit und Faselei herüber. Wahrhaften Humor hat es selten gegeben; jetzt aber sollen die mattesten Trivialitäten, wenn sie nur die äußere Farbe und Praetension des Humors haben, für geistreich und tief gelten. Shakspeare dagegen hat großen und tiefen Humor, und dennoch fehlt es auch bei ihm nicht an Flachheiten. Ebenso überrascht auch Jean Paul's Humor oft durch die Tiefe des Witzes und Schönheit der Empfindung, ebenso oft aber auch in entgegengesetzter Weise durch barrocke Zusammenstellungen von Gegenständen, welche zusammenhangslos auseinander liegen, und deren Beziehungen, zu welchen der Humor sie combinirt, sich kaum entziffern lassen. Dergleichen hat selbst der größte Humorist nicht im Gedächtniß präsent, und so sieht man es denn auch den Jean Paul'schen Combinationen häufig an, daß sie nicht aus der Kraft des Genie's hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind. Jean Paul hat deshalb auch, um immer neues Material zu haben, in alle Bücher der verschiedensten Art, botanische, juristische, Reisebeschreibungen, philosophische hineingesehn, was ihn frappirte sogleich notirt, augenblickliche Einfälle dazu geschrieben, und wenn es nun darauf ankam selber aus Erfinden zu gehn, äußerlich das Heterogenste, brasilianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht zu einander gebracht. Das ist dann besonders als Originalität gepriesen, oder als Humor, der alles und jedes zulasse, entschuldigt worden. Die wahre Originalität aber schließt solche Willkühr gerade von sich aus. —

Bei dieser Gelegenheit können wir denn auch wieder der Ironie gedenken, welche sich hauptsächlich dann als die höchste Originalität auszugeben liebt, wenn es ihr mit keinem Inhalt mehr Ernst ist, und sie ihr Geschäft des Spaßes nur des Spaßes

wegen treibt. Nach einer anderen Seite hin bringt sie in ihren Darstellungen eine Menge Aeußerlichkeiten zusammen, deren innersten Sinn der Dichter für sich behält, wo denn die List und das Große darin bestehn soll, daß die Vorstellung verbreitet wird, gerade in diesen Zusammentragungen und Aeußerlichkeiten sey die Poesie der Poesie, und alles Tiefste und Vortrefflichste verborgen, das sich nur eben seiner Tiefe wegen nicht aussprechen lasse. So wurde z. B. in Friedrich von Schlegel's Gedichten, zur Zeit, als er sich einbildete ein Dichter zu seyn, dieß Nichtgesagte als das Beste ausgegeben, doch diese Poesie der Poesie ergab sich gerade als die platteste Prosa.

γ) Das wahrhafte Kunstwerk muß von dieser schiefen Originalität befreit werden, denn es erweist seine ächte Originalität nur dadurch, daß es als die eine eigene Schöpfung eines Geistes erscheint, der nichts von Außen her auflieſt und zusammenflickt, sondern das Ganze im strengen Zusammenhange aus einem Guß in einem Tone sich durch sich selber produciren läßt, wie die Sache sich in sich selbst zusammengeeint hat. Finden sich dagegen die Scenen und Motive nicht durch sich selber, sondern bloß von Außen her zu einander, so ist die innre Nothwendigkeit ihrer Einigung nicht vorhanden, und sie erscheinen nur als zufällig durch ein drittes fremdes Subject verknüpft. So ist Göthe's Götz besonders seiner großen Originalität wegen bewundert worden, und allerdings hat Göthe, wie schon oben gesagt ist, mit vieler Kühnheit in diesem Werke alles geläugnet und mit Füßen getreten, was von den damaligen Theorien der schönen Wissenschaften als Kunstgesetz festgestellt war. Dennoch ist die Ausführung nicht von wahrhafter Originalität. Denn man sieht diesem Jugendwerke noch die Armuth eigenen Stoffs an, so daß nun viele Züge und ganze Scenen, statt aus dem großen Inhalte selber herausgearbeitet zu seyn, hier und dort aus den Interessen der Zeit, in der es verfaßt ist, zusammengerafft und äußerlich eingefügt erscheinen. Die Scene z. B. des Götz mit dem Bruder Martin, welcher auf Luthern hindeutet, enthält nur Vorstellungen, welche Göthe aus dem

geschöpft hat, worüber man in dieser Periode in Deutschland die Mönche wieder zu bedauern anfing; daß sie keinen Wein trinken dürften, schläfrig verdauten, dadurch mancherlei Begierden anheimstelen, und überhaupt die drei unerträglichen Gelübde der Armuth, Keuschheit und des Gehorsams ablegen müßten. Dagegen begeistert sich Bruder Martin für das ritterliche Leben Götzens: „wie dieser mit der Beute seiner Feinde beladen sich erinnere, den stach ich vom Pferd', eh' er schießen konnte, den rannte ich mitsammt dem Pferde nieder, und dann auf sein Schloß komme und sein Weib finde;" er trinkt auf Frau Elisabeth's Gesundheit — und wischt sich die Augen. — Mit diesen zeitlichen Gedanken aber hat Luther nicht angefangen, sondern eine ganz andere Tiefe der religiösen Anschauung und Ueberzeugung aus Augustin als ein frommer Mönch geschöpft. In derselbigen Weise folgen dann gleich in den nächsten Scenen pädagogische Zeitbeziehungen, die insbesondere Basedow in Anregung gebracht hatte. Die Kinder z. B. hieß es damals, lernten viel unverstandenes Zeug, die rechte Methode aber bestände darin, sie durch Anschauung und Erfahrung Realien zu lehren. Karl nun sagt seinem Vater ganz so, wie es zu Göthe's Jugendzeit Mode war, auswendig her: „Jaxthausen ist ein Dorf und Schloß an der Jaxt, gehört seit zweihundert Jahren den Herrn von Berlichingen erb- und eigenthümlich zu;" als jedoch Götz ihn fragt: „kennst du den Herrn von Berlichingen," sieht der Bub ihn starr an, und kennt vor lauter Gelehrsamkeit seinen eigenen Vater nicht. Götz versichert, er kannte alle Pfade, Weg und Fuhrten, eh' er wußte wie Fluß, Dorf und Burg hieß. Dieß sind fremdartige Anhängsel, welche den Stoff selbst nichts angehn; während da, wo derselbe nun in seiner eigenthümlichen Tiefe hätte gefaßt werden können, im Gespräche z. B. Götzens und Weißlingens, nur kalte prosaische Reflexionen über die Zeit zum Vorschein kommen.

Ein ähnliches Anfügen von einzelnen Zügen, die aus dem Inhalte nicht hervorgehn, finden wir selbst noch in den Wahlverwandschaften wieder: die Parkanlagen, die lebenden Bilder und

Pendelschwingungen, das Metallfühlen, die Kopfschmerzen, das ganze aus der Chemie entlehnte Bild der chemischen Verwandtschaften sind von dieser Art. Im Roman, der in einer bestimmten prosaischen Zeit spielt, ist dergleichen freilich eher zu gestatten, besonders wenn es wie bei Göthe so geschickt und anmuthig benutzt wird, und außerdem kann sich ein Kunstwerk nicht von der Bildung seiner Zeit durchweg frei machen, aber ein Anderes ist es diese Bildung selber abspiegeln, ein Anderes die Materialien unabhängig vom eigentlichen Inhalt der Darstellung äußerlich aufsuchen und zusammenbringen. Die ächte Originalität des Künstlers wie des Kunstwerks liegt nur darin, von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt zu seyn. Hat der Künstler diese objective Vernunft ganz zur seinigen gemacht, ohne sie von Innen oder Außen her mit fremden Particularitäten zu vermischen und zu verunreinigen, dann allein giebt er in dem gestalteten Gegenstande auch sich selbst in seiner wahrsten Subjectivität, die nur der lebendige Durchgangspunkt für das in sich selber abgeschlossene Kunstwerk seyn will. Denn in allem wahrhaftigen Dichten, Denken und Thun läßt die ächte Freiheit das Substantielle als eine Macht in sich walten, welche zugleich so sehr die eigenste Macht des subjectiven Denkens und Wollens selber ist, daß in der vollendeten Versöhnung Beider kein Zwiespalt mehr übrig zu bleiben vermag. So zehrt zwar die Originalität der Kunst jede zufällige Besonderheit auf, aber sie verschlingt sie nur, damit der Künstler ganz dem Zuge und Schwunge seiner von der Sache allein erfüllten Begeisterung des Genius folgen, und statt der Beliebigkeit und leeren Willkühr, sein wahres Selbst in seiner der Wahrheit nach vollbrachten Sache darstellen könne. Keine Manier zu haben war von jeher die einzig große Manier, und in diesem Sinne allein sind Homer, Sophokles, Raphael, Shakspeare originell zu nennen.

Aesthetik.

Zweiter Theil.

Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

Was wir bisher in dem ersten Theile betrachtet haben, betraf zwar die Wirklichkeit der Idee des Schönen als Ideal der Kunst, aber nach wie vielen Seiten hin wir uns auch den Begriff des idealen Kunstwerks entwickelten, so bezogen sich dennoch alle Bestimmungen nur auf das ideale Kunstwerk überhaupt. Wie die Idee ist nun aber die Idee des Schönen gleichfalls eine Totalität von wesentlichen Unterschieden, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen. Wir können dieß im Ganzen die besonderen Formen der Kunst nennen, als die Entwickelung dessen, was im Begriffe des Ideals liegt, und durch die Kunst zur Existenz gelangt. Wenn wir jedoch von diesen Kunstformen als von verschiedenen Arten des Ideals sprechen, so dürfen wir „Art" nicht in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes nehmen, als ob hier die Besonderheiten von Außen her an das Ideal als die allgemeine Gattung heranträten, und dasselbe modificirten, sondern „Art" soll nichts als die unterschiedenen und damit concreteren Bestimmungen der Idee des Schönen und des Ideals der Kunst selber ausdrücken. Die Allgemeinheit der Darstellung also wird hier nicht äußerlich, sondern an ihr selbst durch ihren eigenen Begriff bestimmt, so daß dieser Begriff es ist, der sich zu einer Totalität besonderer Gestaltungsweisen der Kunst auseinanderbreitet.

Näher nun finden die Kunstformen als verwirklichende Entfaltung des Schönen in der Weise ihren Ursprung in der Idee selbst, daß diese sich durch sie zur Darstellung und Realität heraustreibt, und je nachdem sie nur ihrer abstracten Bestimmtheit oder ihrer concreten Totalität nach für sich selber ist, sich auch in

einer andren realen Gestalt zur Erscheinung bringt. Denn die Idee ist überhaupt nur wahrhaft Idee, als sich durch ihre eigene Thätigkeit für sich selber entwickelnd, und da sie als Ideal unmittelbar Erscheinung und zwar mit ihrer Erscheinung identische Idee des Schönen ist, so ist auch auf jeder besonderen Stufe, welche das Ideal in seinem Entfaltungsgange betritt, mit jeder innern Bestimmtheit unmittelbar eine andere reale Gestaltung verknüpft. Es gilt daher gleich, ob wir den Fortgang in dieser Entwicklung als einen innern Fortgang der Idee in sich, oder der Gestalt, in welcher sie sich Daseyn giebt, ansehen. Jede dieser beiden Seiten ist unmittelbar mit der anderen verbunden. Die Vollendung der Idee als Inhalts erscheint deshalb eben so sehr auch als die Vollendung der Form; und die Mängel der Kunstgestalt erweisen sich umgekehrt gleichmäßig als ein Mangel der Idee, welche die innere Bedeutung für die äußere Erscheinung ausmacht und in ihr sich selber real wird. Wenn wir also hier zunächst im Vergleich mit dem wahren Ideal noch unangemessenen Kunstformen begegnen, so ist dieß nicht in der Weise der Fall, in welcher man gewöhnlich von mißlungenen Kunstwerken zu sprechen gewohnt ist, die entweder nichts ausdrücken, oder das, was sie darstellen sollten, zu erreichen nicht die Fähigkeit haben, sondern für den jedesmaligen Gehalt der Idee ist die bestimmte Gestalt, welche derselbe sich in den besonderen Kunstformen giebt, jedesmal angemessen, und die Mangelhaftigkeit oder Vollendung liegt nur in der relativ unwahren oder wahren Bestimmtheit, als welche sich die Idee für sich ist. Denn der Inhalt muß erst in sich selber wahr und concret seyn, ehe er die wahrhaft schöne Gestalt zu finden vermag.

Wir haben in dieser Beziehung, wie wir bereits bei der allgemeinen Eintheilung sahen, drei Hauptformen der Kunst zu betrachten.

Erstens die symbolische. In ihr sucht die Idee noch ihren ächten Kunstausdruck, weil sie in sich selbst noch abstract und unbestimmt ist, und deshalb auch die angemessene Erscheinung nicht

an sich und in sich selber hat, sondern sich den ihr selbst äußeren Außendingen in der Natur und den menschlichen Begebenheiten gegenüber findet. Indem sie nun in dieser Gegenständlichkeit ihre eigenen Abstractionen unmittelbar ahnt, oder sich mit ihren bestimmungslosen Allgemeinheiten in ein concretes Daseyn hineinzwingt, verderbt und verfälscht sie die vorgefundenen Gestalten. Denn sie kann sie nur willkührlich ergreifen, und kommt deshalb statt zu einer vollkommenen Identification nur zu einem Anklang und selbst noch abstracten Zusammenstimmen von Bedeutung und Gestalt, welche in dieser weder vollbrachten noch zu vollbringenden Ineinanderbildung neben ihrer Verwandtschaft ebenso sehr ihre wechselseitige Aeußerlichkeit, Fremdheit und Unangemessenheit hervorkehren.

Zweitens bleibt aber die Idee ihrem Begriff nach nicht bei der Abstraction und Unbestimmtheit allgemeiner Gedanken stehen, sondern ist in sich selbst freie unendliche Subjectivität und erfaßt dieselbe in ihrer Wirklichkeit als Geist. Der Geist nun als freies Subject ist in sich und durch sich selber bestimmt und hat in dieser Selbstbestimmung auch in seinem eigenen Begriff die ihm adäquate äußere Gestalt, in welcher er sich als mit seiner ihm an und für sich zukommenden Realität zusammenschließen kann. In dieser schlechthin angemessenen Einheit von Inhalt und Form ist die zweite Kunstform, die classische begründet. Wenn jedoch die Vollendung derselben wirklich werden soll, muß der Geist, insofern er sich zum Kunstgegenstande macht, noch nicht der schlechthin absolute Geist seyn, der nur in der Geistigkeit und Innerlichkeit selber sein gemäßes Daseyn findet, sondern der selbst noch besondere und deshalb mit einer Abstraction behaftete Geist. Das freie Subject also, welches die classische Kunst herausgestaltet, erscheint wohl als wesentlich allgemein, und deshalb von aller Zufälligkeit und bloßen Particularität des Innern und Aeußern befreit, zugleich aber als nur mit einer an sich selbst besonderten Allgemeinheit erfüllt. Denn die Außengestalt ist als äußere überhaupt bestimmte, besondere Gestalt, und vermag zu vollendeter

Verschmelzung selber nur wieder einen bestimmten und deshalb beschränkten Inhalt in sich darzustellen, während auch der in sich selbst besondere Geist allein vollkommen in eine äußere Erscheinung aufgehn und sich mit ihr zu einer trennungslosen Einheit verbinden kann.

Hier hat die Kunst ihren eigenen Begriff in soweit erreicht, daß sie die Idee, als geistige Individualität unmittelbar mit ihrer leiblichen Realität in so vollendeter Weise zusammenstimmen läßt, daß nun zuerst das äußerliche Daseyn keine Selbstständigkeit mehr gegen die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bewahrt, und das Innre umgekehrt in seiner für die Anschauung herausgearbeiteten Gestalt nur sich selber zeigt und in ihr sich affirmativ auf sich bezieht.

Erfaßt sich aber drittens die Idee des Schönen als der absolute und dadurch als Geist für sich selber freie Geist, so findet sie sich in der Aeußerlichkeit nicht mehr vollständig realisirt, indem sie ihr wahres Daseyn nur in sich als Geist hat. Sie löst daher jene classische Vereinigung der Innerlichkeit und äußeren Erscheinung auf, und flieht aus derselben in sich selber zurück. Dieß giebt den Grundtypus für die romantische Kunstform ab, für welche, indem ihr Gehalt seiner freien Geistigkeit wegen mehr fordert, als die Darstellung im Aeußerlichen und Leiblichen zu bieten vermag, die Gestalt zu einer gleichgültigeren Aeußerlichkeit wird, so daß die romantische Kunst also die Trennung des Inhalts und der Form von der entgegengesetzten Seite als das Symbolische von Neuem hereinbringt.

In dieser Weise sucht die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der innern Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die classische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung findet, und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit überschreitet.

Erster Abschnitt.

Die symbolische Kunstform.

Einleitung.

Vom Symbol überhaupt.

Das Symbol in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier gebrauchen, macht dem Begriffe wie der historischen Erscheinung nach den Anfang der Kunst, und ist deshalb gleichsam nur als Vorkunst zu betrachten, welche hauptsächlich dem Morgenlande angehört, und uns erst nach vielfachen Uebergängen, Verwandlungen und Vermittlungen zu der ächten Wirklichkeit des Ideals als der classischen Kunstform hinüberführt. Wir müssen deshalb von vorn herein sogleich das Symbol in seiner selbstständigen Eigenthümlichkeit, in welcher es den durchgreifenden Typus für die Kunstanschauung und Darstellung abgiebt, von derjenigen Art des Symbolischen unterscheiden, das nur zu einer bloßen für sich unselbstständigen äußeren Form herabgesetzt ist. In dieser letzteren Weise finden wir das Symbol auch in der classischen und romantischen Kunstform ganz ebenso wieder, wie einzelne Seiten auch im Symbolischen die Gestalt des classischen Ideals annehmen, oder den Beginn der romantischen Kunst hervorkehren können. Dergleichen Herüber- und Hinüberspielen betrifft dann aber nur immer Nebengebilde und einzelne Züge, ohne die eigentliche Seele und bestimmende Natur ganzer Kunstwerke auszumachen.

Wo das Symbolische sich dagegen in seiner eigenthümlichen Form selbstständig ausbildet, hat es im Allgemeinen den Charakter der Erhabenheit, weil zunächst überhaupt nur die in sich noch

maaßlose und nicht frei in sich bestimmte Idee zur Gestalt werden soll, und deshalb in den concreten Erscheinungen keine bestimmte Form zu finden im Stande ist, welche vollständig dieser Abstraction und Allgemeinheit entspricht. In diesem Nichtentsprechen aber überragt die Idee ihr äußerliches Daseyn, statt darin aufgegangen oder vollkommen beschlossen zu seyn. Dieß Hinausseyn über die Bestimmtheit der Erscheinung macht den allgemeinen Charakter des Erhabenen aus.

Was nun vorerst das Formelle betrifft, so haben wir jetzt nur ganz im Allgemeinen eine Erklärung von dem zu geben, was unter Symbol verstanden wird.

Symbol überhaupt ist eine für die Anschauung unmittelbar vorhandene oder gegebene äußerliche Existenz, welche jedoch nicht so, wie sie unmittelbar vorliegt, ihrer selbst wegen genommen, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll. Es ist daher beim Symbol sogleich zweierlei zu unterscheiden: erstens die Bedeutung und sodann der Ausdruck derselben. Jene ist eine Vorstellung oder ein Gegenstand, gleichgültig von welchem Inhalte, dieser ist eine sinnliche Existenz oder ein Bild irgend einer Art.

1. Das Symbol ist nun zunächst ein Zeichen. Bei der bloßen Bezeichnung aber ist der Zusammenhang, den die Bedeutung und deren Ausdruck mit einander haben, nur eine ganz willkührliche Verknüpfung. Dieser Ausdruck, dieß sinnliche Ding oder Bild stellt dann so wenig sich selber vor, daß es vielmehr einen ihm fremden Inhalt, mit dem es in gar keiner eigenthümlichen Gemeinschaft zu stehn braucht, vor die Vorstellung bringt. So sind in den Sprachen z. B. die Töne Zeichen von irgend einer Vorstellung, Empfindung u. s. w. Der überwiegende Theil der Töne einer Sprache ist aber mit den Vorstellungen, die dadurch ausgedrückt werden, auf eine dem Gehalte nach zufällige Weise verknüpft, wenn sich auch durch eine geschichtliche Entwickelung zeigen ließe, daß der ursprüngliche Zusammenhang von anderer Be-

schaffenheit war, und die Verschiedenheit der Sprachen besteht vornehmlich darin, daß dieselbe Vorstellung durch ein verschiedenes Tönen ausgedrückt ist. Ein anderes Beispiel solcher Zeichen sind die Farben (les couleurs), welche in den Cocarden und Flaggen gebraucht werden, um auszudrücken, zu welcher Nation ein Individuum oder Schiff gehört. Eine solche Farbe enthält gleichfalls in ihr selber keine Qualität, welche ihr gemeinschaftlich wäre mit ihrer Bedeutung, der Nation nämlich, welche durch sie vorgestellt wird. In dem Sinne einer solchen Gleichgültigkeit von Bedeutung und Bezeichnung derselben dürfen wir in Betreff auf die Kunst das Symbol nicht nehmen, indem die Kunst überhaupt gerade in der Beziehung, Verwandtschaft und dem concreten Ineinander von Bedeutung und Gestalt besteht.

2. Anders ist es daher bei einem Zeichen, welches ein Symbol seyn soll. Der Löwe z. B. wird als ein Symbol der Großmuth, der Fuchs als Symbol der List, der Kreis als Symbol der Ewigkeit, das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit genommen. Der Löwe nun aber, der Fuchs, besitzen für sich die Eigenschaften selbst, deren Bedeutung sie ausdrücken sollen. Ebenso zeigt der Kreis nicht das Unbeendigte, oder willkührlich Begränzte einer geraden, oder anderen nicht in sich zurückkehrenden Linie, welches gleichfalls irgend einem beschränkten Zeitabschnitte zukommt; und das Dreieck hat als ein Ganzes dieselbe Anzahl von Seiten und Winkeln, als sich an der Idee Gottes ergeben, wenn die Bestimmungen, welche die Religion in Gott auffaßt, dem Zählen unterworfen werden.

In diesen Arten des Symbols daher haben die sinnlichen vorhandenen Existenzen schon in ihrem eigenen Daseyn diejenige Bedeutung, zu deren Darstellung und Ausdruck sie verwendet werden, und das Symbol in diesem weiteren Sinne genommen ist deshalb kein bloßes gleichgültiges Zeichen, sondern ein Zeichen, welches in seiner Aeußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befaßt, die es erscheinen macht. Zugleich aber soll

es nicht sich selbst als dieß concrete einzelne Ding, sondern in sich nur eben jene allgemeine Qualität der Bedeutung vor das Bewußtseyn bringen.

3. Weiter ist drittens zu bemerken, daß das Symbol, obschon es seiner Bedeutung nicht wie das bloß äußerliche und formelle Zeichen gar nicht adäquat seyn darf, sich ihr dennoch umgekehrt, um Symbol zu bleiben, auch nicht ganz angemessen machen muß. Denn wenn einerseits auch der Inhalt, welcher die Bedeutung ist, und die Gestalt, welche zu deren Bezeichnung gebraucht wird, in einer Eigenschaft übereinstimmen, so enthält die symbolische Gestalt andererseits dennoch auch für sich noch andere von jener gemeinschaftlichen Qualität, welche sie das einemal bedeutete, durchaus unabhängige Bestimmungen, ebenso wie der Inhalt nicht bloß ein abstracter, wie die Stärke, die List zu seyn braucht, sondern ein concreter seyn kann, der nun auch seinerseits wieder eigenthümliche, von der ersteren Eigenschaft, welche die Bedeutung seines Symbols ausmacht, und ebenso noch mehr von den übrigen eigenthümlichen Beschaffenheiten dieser Gestalt, verschiedene Qualitäten enthalten kann. — So ist der Löwe z. B. nicht nur stark, der Fuchs nicht nur listig, besonders aber hat Gott noch ganz andere Eigenschaften, als diejenigen, welche in einer Zahl, einer mathematischen Figur oder Thiergestalt können aufgefaßt werden. Der Inhalt bleibt daher gegen die Gestalt, welche ihn vorstellt, auch gleichgültig, und die abstracte Bestimmtheit, welche er ausmacht, kann ebenso gut in unendlich vielen anderen Existenzen und Gestaltungen vorhanden seyn. Gleichfalls hat ein concreter Inhalt viele Bestimmungen an ihm, zu deren Ausdruck andere Gestaltungen, in denen dieselbe Bestimmung liegt, dienen können. Für die äußere Existenz, in welcher sich irgend ein Inhalt symbolisch ausdrückt, gilt ganz dasselbe. Auch sie hat als concretes Daseyn ebenso mehrere Bestimmungen in ihr, deren Symbol sie seyn kann. So ist etwa das nächste beste Symbol der Stärke allerdings der Löwe, ebenso sehr aber auch der

Stier, das Horn, und umgekehrt hat wieder der Stier eine Menge andrer symbolischer Bedeutungen. Vollends unendlich aber ist die Menge von Gestaltungen und Gebilden, welche, um Gott vorzustellen, als Symbole gebraucht worden sind.

Hieraus folgt nun, daß das Symbol seinem eigenen Begriff nach wesentlich zweideutig bleibt.

a) Erstens führt der Anblick eines Symbols überhaupt sogleich den Zweifel herbei, ob eine Gestalt als Symbol zu nehmen ist oder nicht, wenn wir auch die weitere Zweideutigkeit in Rücksicht auf den bestimmten Inhalt bei Seite lassen, welchen eine Gestalt unter mehreren Bedeutungen, als deren Symbol sie oft durch entferntere Zusammenhänge gebraucht werden kann, bezeichnen solle.

Was wir zunächst vor uns haben, ist überhaupt eine Gestalt, ein Bild, die für sich nur die Vorstellung einer unmittelbaren Existenz geben. Ein Löwe z. B., ein Adler, eine Farbe stellt sich selbst vor, und kann als für sich genügend gelten. Deshalb entsteht die Frage, ob ein Löwe, dessen Bild vor uns gebracht ist, nur sich selbst ausdrücken und bedeuten, oder ob er außerdem auch noch etwas Weiteres, den abstracteren Inhalt der bloßen Stärke, oder den concreteren eines Helden, oder einer Jahreszeit, des Ackerbaues vorstellen und bezeichnen soll; ob solches Bild, wie man es nennt, eigentlich oder zugleich uneigentlich, oder auch etwa nur uneigentlich genommen werden soll. — Letzteres ist z. B. bei symbolischen Ausdrücken der Sprache, bei Wörtern, wie Begreifen, Schließen u. s. f. der Fall. Wenn sie geistige Thätigkeiten bezeichnen, haben wir nur unmittelbar diese ihre Bedeutung einer geistigen Thätigkeit vor uns, ohne uns etwa zugleich auch der sinnlichen Handlungen des Begreifens, Schließens zu erinnern. Aber bei dem Bilde eines Löwen steht uns nicht nur die Bedeutung, die er als Symbol haben kann, sondern auch diese sinnliche Gestalt und Existenz selber vor Augen.

Eine solche Zweifelhaftigkeit hört deshalb nur dadurch auf,

daß jede der beiden Seiten, die Bedeutung und deren Gestalt ausdrücklich genannt und dabei zugleich ihre Beziehung ausgesprochen ist. Dann ist aber auch die vorgestellte concrete Existenz nicht mehr ein Symbol im eigentlichen Sinne des Worts, sondern ein bloßes Bild und die Beziehung von Bild und Bedeutung erhält die bekannte Form der Vergleichung, des Gleichnisses. In dem Gleichniß nämlich muß uns Beides vorschweben; die allgemeine Vorstellung einmal, und dann ihr concretes Bild. Ist dagegen die Reflexion noch nicht so weit gekommen, allgemeine Vorstellungen selbstständig festzuhalten, und deshalb auch für sich herauszustellen, so ist auch die sinnliche verwandte Gestalt, in welcher eine allgemeinere Bedeutung ihren Ausdruck finden soll, noch nicht von dieser Bedeutung getrennt gemeint, sondern Beides noch unmittelbar in Einem. Dieß macht, wie wir noch später sehn werden, den Unterschied von Symbol und Vergleich. So ruft z. B. Karl Moor beim Anblick der untergehenden Sonne aus: so stirbt ein Held! Hier ist die Bedeutung von der sinnlichen Darstellung ausdrücklich geschieden und dem Bilde zugleich die Bedeutung hinzugefügt. In anderen Fällen wird zwar bei Gleichnissen diese Scheidung und Beziehung nicht so deutlich hervorgehoben, sondern der Zusammenhang bleibt unmittelbarer; dann aber muß sonst schon aus dem anderweitigen Zusammenhange der Rede, aus der Stellung und anderen Umständen erhellen, daß das Bild nicht für sich befriedigen solle, sondern daß diese oder jene bestimmte Bedeutung, welche nicht zweifelhaft bleiben kann, damit gemeint sey. Wenn z. B. Luther sagt:

Ein' veste Burg ist unser Gott,

oder wenn es heißt:

In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis.

so ist über die Bedeutung von Schutz bei der Burg, von Welt der Hoffnungen und Pläne bei dem Bilde des Oceans und der tausend Masten, von dem beschränkten Zwecke und Besitz, dem

kleinen sichern Flecke beim Bilde des Bootes, des Hafens kein Zweifel. Ebenso wenn im alten Testament gesagt wird: Gott zerbrich ihre Zähne in ihrem Maul, zerstoße Herr die Backzähne der jungen Löwen! so erkennt man sogleich, die Zähne, das Maul, die Backzähne der jungen Löwen seyen nicht für sich gemeint, sondern nur Bilder und sinnliche Anschauungen, die uneigentlich zu verstehen seyen, und bei denen es sich nur um ihre Bedeutung handle.

Diese Zweifelhaftigkeit nun aber tritt um so mehr bei dem Symbol als solchen ein, als ein Bild, das eine Bedeutung hat, vornehmlich nur dann Symbol genannt wird, wenn diese Bedeutung nicht wie bei der Vergleichung für sich ausgedrückt oder sonst schon klar ist. Zwar wird auch dem eigentlichen Symbol seine Zweideutigkeit dadurch genommen, daß sich um dieser Ungewißheit selbst willen die Verbindung des sinnlichen Bildes und der Bedeutung zu einer Gewohnheit macht, und etwas mehr oder weniger Conventionelles wird, — wie dieß in Ansehung auf bloße Zeichen unumgänglich erforderlich ist —, wo hingegen das Gleichniß sich als etwas nur zu augenblicklichem Behufe Erfundenes, Einzelnes giebt, das für sich klar ist, weil es seine Bedeutung selbst mit sich führt. Doch wenn auch denjenigen, die sich in solchem conventionellen Kreise des Vorstellens befinden, das bestimmte Symbol durch Gewohnheit deutlich ist, so verhält es sich mit allen Uebrigen dagegen, die sich nicht in dem gleichen Kreise bewegen, oder für welche derselbe eine Vergangenheit ist, durchaus in anderer Weise. Ihnen ist zunächst nur die unmittelbare sinnliche Darstellung gegeben, und es bleibt für sie jedesmal zweifelhaft, ob sie sich mit dem, was vor ihnen liegt, zu begnügen haben, oder damit auf noch andere Vorstellungen und Gedanken angewiesen sind. Wenn wir z. B. in christlichen Kirchen das Dreieck an einer ausgezeichneten Stelle der Wand erblicken, so erkennen wir daraus sogleich, daß hier nicht die sinnliche Anschauung dieser Figur als eines bloßen Dreiecks gemeint, sondern daß es um

eine Bedeutung derselben zu thun sey. In einem anderen Local dagegen ist es uns ebenso klar, daß dieselbe Figur nicht solle als Symbol oder Zeichen der Dreieinigkeit genommen werden. Andere nicht christliche Völker aber, welchen die gleiche Gewohnheit und Kenntniß abgeht, werden in dieser Beziehung in Zweifel schweben, und auch wir selbst können nicht überall mit gleicher Sicherheit bestimmen, ob ein Dreieck als eigentliches Dreieck oder ob es symbolisch zu fassen sey.

b) In Ansehung dieser Unsicherheit nun handelt es sich nicht etwa bloß um beschränkte Fälle, in denen sie uns begegnet, sondern um ganz ausgedehnte Kunstgebiete, um den Inhalt eines ungeheuren Stoffes, der vor uns liegt; um den Inhalt fast der gesammten morgenländischen Kunst. In der Welt der altpersischen, indischen, ägyptischen Gestalten und Gebilde ist uns deshalb, wenn wir zunächst hineintreten, nicht recht geheuer; wir fühlen, daß wir unter Aufgaben wandeln. Für sich allein sagen uns diese Gebilde nicht zu, und vergnügen und befriedigen nicht nach ihrer unmittelbaren Anschauung, sondern fordern uns durch sich selber auf, über sie hinaus zu ihrer Bedeutung fortzugehn, welche noch etwas Weiteres, Tieferes als diese Bilder sey. Anderen Productionen hingegen sieht man es auf den ersten Blick an, daß sie, wie Kindermährchen z. B., ein bloßes Spiel mit Bildern und zufälligen seltsamen Verknüpfungen seyn sollen. Denn Kinder begnügen sich mit solcher Oberflächlichkeit von Bildern und deren geistlosem müßigem Spiel und taumelnden Zusammenstellung. Die Völker aber, wenn auch in ihrer Kindheit, forderten einen wesentlicheren Gehalt, und diesen finden wir in der That auch in den Kunstgestalten der Inder und Aegypter, obschon in den räthselhaften Gebilden derselben die Erklärung nur angedeutet und dem Errathen große Schwierigkeit in den Weg gelegt ist. Wie viel nun aber, bei solcher Unangemessenheit von Bedeutung und unmittelbarem Kunstausdruck, der Dürftigkeit der Kunst, der Unreinheit und Ideenlosigkeit der Phantasie selbst zuzuschreiben, wie

vieles dagegen so beschaffen sey, weil die reinere, richtigere Gestaltung für sich nicht fähig wäre, die tiefere Bedeutung auszudrücken, und das Phantastische und Groteske eben vielmehr zum Behufe einer weiter reichenden Vorstellung gemacht worden sey, dieß ist es eben, was zunächst in sehr weitem Umfange als zweifelhaft erscheinen kann.

Selbst bei dem classischen Kunstgebiete tritt noch hin und wieder eine ähnliche Ungewißheit ein, obschon das Classische der Kunst darin besteht, seiner Natur nach nicht symbolisch, sondern in sich selber durchweg deutlich und klar zu seyn. Klar nämlich ist das classische Ideal dadurch, daß es den wahren Inhalt der Kunst d. i. die substantielle Subjectivität erfaßt, und damit eben auch die wahre Gestalt findet, die an sich selbst nichts Anderes ausspricht als jenen ächten Inhalt, so daß also der Sinn, die Bedeutung keine andere ist als diejenige, welche in der äußeren Gestalt wirklich liegt, indem sich beide Seiten vollendet entsprechen, während im Symbolischen, im Gleichniß u. s. f. das Bild immer noch etwas Anderes vorstellt als nur die Bedeutung, für welche es das Bild abgiebt. Aber auch die classische Kunst hat noch eine Seite der Zweideutigkeit, indem es bei den mythologischen Gebilden der Alten zweifelhaft erscheinen kann, ob wir bei den Außengestalten als solchen stehen bleiben und sie nur als ein anmuthreiches Spiel einer glücklichen Phantasie bewundern sollen, weil ja die Mythologie nur überhaupt ein müßiges Erfinden von Fabeln sey, oder ob wir noch nach einer weiteren tieferen Bedeutung zu fragen haben. Diese letztere Forderung kann hauptsächlich da bedenklich machen, wo der Inhalt jener Fabeln das Leben und Wirken des Göttlichen selbst betrifft, indem die Geschichten, die uns berichtet werden, sodann als des Absoluten schlechthin unwürdig und als bloß inadäquate abgeschmackte Erfindung anzusehn wären. Wenn wir z. B. von den zwölf Arbeiten des Hercules lesen, oder gar hören, daß Zeus den Hephästos vom Olymp auf die Insel Lemnos herabgeworfen habe, so daß Vulkan

hievon sey hinkend geworden, so glauben wir nichts als ein mährchenhaftes Bild der Phantasie zu vernehmen. Ebenso können uns die vielen Liebschaften des Jupiter als bloß willkührlich ersonnen erscheinen. Umgekehrt aber, weil solche Geschichten gerade von der obersten Gottheit erzählt werden, wird es ebenso sehr wieder glaublich, daß noch eine andere weitere Bedeutung, als sie die Mythe unmittelbar giebt, darunter verborgen liege.

In dieser Beziehung haben sich deshalb besonders zwei entgegengesetzte Vorstellungen geltend gemacht. Die Eine nimmt die Mythologie als bloß äußerliche Geschichten, welche mit Gott verglichen unwürdig wären, wenn sie auch für sich betrachtet zierlich, lieblich, interessant, ja selbst von großer Schönheit seyn könnten, aber zu weiterer Erklärung tieferer Bedeutungen keinen Anlaß geben dürften. Die Mythologie sey deshalb bloß historisch, nach der Gestalt, in welcher sie vorhanden ist, zu betrachten, indem sie sich einerseits von ihrer künstlerischen Seite her, in ihren Gestaltungen, Bildern, Göttern und deren Handlungen und Begebenheiten für sich als hinreichend zeige, ja in sich selber schon durch das Herausheben von Bedeutungen die Erklärung abgebe, andererseits ihrer historischen Entstehung nach sich aus Localanfängen so wie aus der Willkühr der Priester, Künstler und Dichter, aus historischen Begebenheiten, fremden Mährchen und Traditionen hervorgebildet habe. Die andere Ansicht dagegen will sich nicht mit dem bloß Aeußeren der mythologischen Gestalten und Erzählungen begnügen, sondern dringt darauf, daß ihnen ein allgemeiner tiefer Sinn einwohne, den in seiner Verhüllung dennoch zu erkennen das eigentliche Geschäft der Mythologie als wissenschaftlicher Betrachtung der Mythen sey. Die Mythologie müsse deshalb symbolisch gefaßt werden. Denn symbolisch heißt hier nur, daß die Mythen, als aus dem Geiste erzeugt, — wie bizarr, scherzhaft, grotesk sie auch aussehen können, wie vieles auch von zufälligen äußerlichen Willkührlichkeiten der Phantasie eingemischt seyn möge, — dennoch Bedeutungen, d. h.

allgemeine Gedanken über die Natur Gottes, Philosopheme in sich fassen.

In diesem Sinne hat besonders Creuzer in neuerer Zeit wieder angefangen, in seiner Symbolik die mythologischen Vorstellungen der alten Völker nicht in der gewöhnlichen Manier äußerlich und prosaisch oder nach ihrem künstlerischen Werthe durchzunehmen, sondern er hat darin eine innere Vernünftigkeit der Bedeutungen gesucht. Er ließ sich dabei von der Voraussetzung leiten, daß die Mythen und sagenhaften Geschichten aus dem menschlichen Geiste ihren Ursprung gewonnen haben, der zwar mit seinen Vorstellungen von den Göttern zu spielen vermag, aber mit dem Interesse der Religion ein höheres Bereich betritt, in welchem die Vernunft die Gestaltenerfinderin wird, wenn sie auch mit dem Mangel behaftet bleibt, zunächst ihr Inneres noch nicht in adäquater Weise exponiren zu können. Diese Annahme ist wahr an und für sich: die Religion findet ihre Quelle in dem Geist, der seine Wahrheit sucht, sie ahnt, und sich dieselbe in irgend einer Gestalt, welche mit diesem Gehalt der Wahrheit engere oder weitere Verwandtschaft hat, zum Bewußtseyn bringt. Wenn aber die Vernünftigkeit die Gestalten erfindet, dann entsteht auch das Bedürfniß, die Vernünftigkeit zu erkennen. Diese Erkenntniß allein ist des Menschen wahrhaft würdig. Wer sie bei Seite läßt, erhält nichts als eine Masse äußerer Kenntnisse. Graben wir dagegen nach der inneren Wahrheit der mythologischen Vorstellungen, so können wir, ohne dabei die andere Seite, die Zufälligkeit nämlich und Willkühr der Einbildungskraft, die Localität u. s. f. von der Hand zu weisen, die verschiedenen Mythologien rechtfertigen. Den Menschen aber in seinem geistigen Bilden und Gestalten zu rechtfertigen ist ein edles Geschäft, edler als das bloße Sammeln historischer Aeußerlichkeiten. Nun ist man zwar über Creuzer mit dem Vorwurfe hergefallen, daß er nach dem Vorgange der Neuplatoniker dergleichen weitere Bedeutungen nur erst in die Mythen hineinerkläre, und in ihnen Gedanken suche, von denen es

nicht nur nicht historisch begründet sey, daß sie wirklich darin lägen, sondern von denen sich sogar historisch erweisen lasse, daß man sie, um sie zu finden, erst hineintragen müßte. Denn das Volk, die Dichter und Priester, — obschon man nach der anderen Seite wieder viel von großer geheimer Weisheit der Priester spricht, — hätten nichts von solchen Gedanken gewußt, welche der ganzen Bildung ihrer Zeit unangemessen gewesen wären. Mit diesem letzteren Punkt hat es allerdings seine volle Richtigkeit. Die Völker, Dichter, Priester haben in der That die allgemeinen Gedanken, welche ihren mythologischen Vorstellungen zu Grunde liegen, nicht in dieser Form der Allgemeinheit vor sich gehabt, so daß sie dieselben absichtlich erst in die symbolische Gestalt eingehüllt hätten. Dieß wird aber auch von Creuzer nicht behauptet. Wenn sich jedoch die Alten das nicht bei ihrer Mythologie dachten, was wir jetzt darin sehn, so folgt daraus noch in keiner Weise, daß ihre Vorstellungen nicht dennoch *an sich* Symbole sind und deshalb so genommen werden müssen, indem die Völker zu der Zeit, als sie ihre Mythen dichteten, in selbst poetischen Zuständen lebten und deshalb ihr Innerstes und Tiefstes sich nicht in Form des Gedankens, sondern in Gestalten der Phantasie zum Bewußtseyn brachten, ohne die allgemeinen abstracten Vorstellungen von den concreten Bildern zu trennen. Daß dieß wirklich der Fall sey, haben wir hier wesentlich festzuhalten und anzunehmen, wenn es auch als möglich einzugestehn ist, daß sich bei solcher symbolischen Erklärungsweise häufig bloß künstliche witzige Combinationen, wie beim Etymologisiren einschleichen können.

c) Wie sehr wir nun aber der Ansicht beipflichten mögen, daß die Mythologie mit ihren Göttergeschichten und weitläufigen Gebilden einer fort und fort dichtenden Phantasie einen vernünftigen Gehalt und tiefe religiöse Vorstellungen in sich schließe, so fragt es sich dennoch in Betreff der symbolischen *Kunstform*, ob denn *alle* Mythologie und *Kunst symbolisch* zu fassen sey. Wie Friedr. v. Schlegel z. B. behauptete, daß in jeder Kunstdar-

stellung eine Allegorie zu suchen sey. Das Symbolische oder Allegorische wird dann so verstanden, daß jedem Kunstwerke und jeder mythologischen Gestalt ein allgemeiner Gedanke zur Basis diene, der dann für sich in seiner Allgemeinheit hervorgehoben, die Erklärung dessen abgeben soll, was solch ein Werk, solche Vorstellung eigentlich bedeute. Diese Behandlungsweise ist gleichfalls in neuerer Zeit sehr gewöhnlich geworden. So hat man in neueren Ausgaben des Dante z. B., bei dem allerdings vielfache Allegorien vorkommen, jeden Gesang durchweg allegorisch erklären wollen, und auch die heyne'schen Ausgaben alter Dichter suchen in den Anmerkungen den allgemeinen Sinn jeder Metapher in abstracten Verstandesbestimmungen klar zu machen. Denn besonders der Verstand eilt schnell zum Symbol und zur Allegorie, indem er Bild und Bedeutung trennt, und dadurch die Kunstform zerstört, um welche es bei dieser symbolischen Erklärung, welche nur das Allgemeine als solches herausziehn will, nicht zu thun ist.

Solche Ausdehnung des Symbolischen auf alle Gebiete der Mythologie und Kunst ist keinesweges dasjenige, was wir hier vor Augen haben. Denn unser Bemühen geht nicht darauf, auszumitteln, in wie fern Kunstgestalten in diesem Sinne des Worts symbolisch oder allegorisch könnten gedeutet werden, sondern wir haben umgekehrt zu fragen, in wie fern das Symbolische als solches selbst zur Kunstform zu rechnen sey. Wir wollen das Kunstverhältniß der Bedeutung zu ihrer Gestalt, in soweit dasselbe symbolisch im Unterschiede anderer Darstellungsweisen, vornehmlich der classischen und romantischen ist, feststellen. Unsere Aufgabe muß deshalb darin bestehn, statt jener Verbreitung des Symbolischen über das gesammte Kunstgebiet umgekehrt, den Kreis dessen, was an sich selbst als eigentliches Symbol dargestellt und deshalb als symbolisch zu betrachten ist, ausdrücklich zu beschränken. In diesem Sinne ist bereits oben die Eintheilung des Kunstideals in die Form des Symbolischen, Classischen und Romantischen angegeben.

Das Symbolische in unsrer Bedeutung des Worts hört da sogleich auf, wo, statt unbestimmt allgemeiner abstracter Vorstellungen, die freie Individualität den Gehalt und die Form der Darstellung ausmacht. Denn das Subject ist das Bedeutende für sich selbst, und das sich selbst Erklärende. Was es empfindet, sinnt, thut, vollbringt, seine Eigenschaften, Handlungen, sein Charakter ist es selbst, und der ganze Kreis seines geistigen und sinnlichen Erscheinens hat keine andre Bedeutung als das Subject, das in dieser Ausbreitung und Entfaltung seiner nur sich selbst als Herrscher über seine gesammte Objectivität zur Anschauung bringt. Bedeutung und sinnliche Darstellung, Inneres und Aeußeres, Sache und Bild sind dann nicht mehr von einander unterschieden, und geben sich nicht, wie im eigentlich Symbolischen, als bloß verwandt, sondern als ein Ganzes, in welchem die Erscheinung kein anderes Wesen, das Wesen keine andere Erscheinung mehr außer sich oder neben sich hat. Manifestirendes und Manifestirtes ist zu concreter Einheit aufgehoben. In diesem Sinne sind die griechischen Götter, in soweit die griechische Kunst sie als freie in sich selbstständig beschlossene Individuen hinstellt, nicht symbolisch zu nehmen, sondern genügen für sich selbst. Die Handlungen des Zeus, des Apollo, der Athene gehören gerade für die Kunst nur diesen Individuen an, und sollen nichts als deren Macht und Leidenschaft darstellen. Wird nun von solchen in sich freien Subjecten ein allgemeiner Begriff als deren Bedeutung abstrahirt und neben das Besondere als Erklärung der ganzen individuellen Erscheinung gestellt, so ist das unberücksichtigt gelassen und zerstört, was an diesen Gestalten das Kunstgemäße ist. Deshalb haben sich auch die Künstler mit solcher symbolischen Deutungsweise aller Kunstwerke und deren mythologischen Figuren nicht befreunden können. Denn was noch etwa als wirklich symbolische Andeutung oder als Allegorie bei der eben erwähnten Art der Kunstdarstellung übrig bleibt, betrifft Nebensachen und ist dann auch ausdrücklich zu einem bloßen Attribut und Zeichen herabgesetzt, wie der Adler

z. B. neben Zeus steht, und der Ochs den Evangelisten Lucas begleitet, während die Aegypter in ihrem Apis die Anschauung des Göttlichen selber hatten. —

Der schwierige Punkt bei dieser kunstgemäßen Erscheinung der freien Subjectivität liegt nun aber darin, zu unterscheiden, ob das, was als Subject vorgestellt ist, auch wirkliche Individualität und Subjectivität hat, oder nur den leeren Schein derselben als bloße Personification an sich trägt. In diesem letzteren Falle ist die Persönlichkeit nichts als eine oberflächliche Form, die in besonderen Handlungen und der leiblichen Gestalt nicht ihr eigenes Inneres ausdrückt, und somit die gesammte Aeußerlichkeit ihrer Erscheinung nicht als die ihrige durchdringt, sondern für die äußere Realität als deren Bedeutung noch ein anderes Inneres hat, das nicht diese Persönlichkeit und Subjectivität selber ist.

Dieß macht den Hauptgesichtspunkt in Betreff auf die Abgränzung der symbolischen Kunst aus.

Unser Interesse nun also geht bei der Betrachtung des Symbolischen darauf, den inneren Entstehungsgang der Kunst, in soweit derselbe sich aus dem Begriff des sich zur wahren Kunst hin entwickelnden Ideals herleiten läßt, und somit die Stufenfolge des Symbolischen als die Stufen zur wahrhaften Kunst zu erkennen. In wie engem Zusammenhange nun auch Religion und Kunst stehen mögen, so haben wir dennoch nicht die Symbole selbst und die Religion als Umfang der im weiteren Sinne des Worts symbolischen oder sinnbildlichen Vorstellungen durchzunehmen, sondern das allein an ihnen zu betrachten, wonach sie der Kunst als solcher angehören. Die religiöse Seite müssen wir der Geschichte der Mythologie überlassen.

Eintheilung.

Für die nähere Eintheilung nun der symbolischen Kunstform sind vor allem die Grenzpunkte festzustellen, innerhalb welcher sich die Entwickelung fortbewegt.

Im Allgemeinen bildet, wie schon gesagt ist, dieß ganze Gebiet überhaupt erst die Vorkunst, indem wir zunächst nur abstracte, noch an sich selbst nicht wesentlich individualisirte Bedeutungen vor uns haben, deren unmittelbar damit verknüpfte Gestaltung ebenso adäquat als inadäquat ist. Das erste Grenzgebiet ist daher das Sichhervorarbeiten der künstlerischen Anschauung und Darstellung überhaupt; die entgegengesetzte Grenze aber giebt uns die eigentliche Kunst, zu welcher das Symbolische als zu seiner Wahrheit sich aufhebt.

Wenn wir von dem ersten Hervortreten der symbolischen Kunst in subjectiver Weise sprechen wollen, so können wir uns jenes Ausspruchs erinnern, daß die Kunstanschauung überhaupt wie die religiöse, oder beide vielmehr in Einem, und selbst die wissenschaftliche Forschung von der Verwundrung angefangen habe. Der Mensch, den noch nichts wundert, lebt noch in der Stumpfheit und Dumpfheit hin. Ihn interessirt nichts, und nichts ist für ihn, weil er sich für sich selber noch von den Gegenständen und deren unmittelbaren einzelnen Existenz nicht geschieden und losgelöst hat. Wen aber auf der anderen Seite nichts mehr wundert, der betrachtet die gesammte Aeußerlichkeit als etwas, worüber er sich selbst, sey es in der abstract verständigen Weise einer allgemein menschlichen Aufklärung oder in dem edlen und tieferen Bewußtseyn absoluter geistiger Freiheit und Allgemeinheit, ist klar geworden, und somit die Gegenstände und deren Daseyn zur geistigen selbstbewußten Einsicht verwandelt hat. Die Verwundrung kommt nur da zum Vorschein, wo der Mensch losgerissen von dem unmittelbarsten ersten Zusammenhange mit der

Natur und von der nächsten bloß praktischen Beziehung der Begierde, geistig zurücktritt von der Natur und seiner eigenen singulären Existenz, und in den Dingen nun ein Allgemeines, Ansichseyendes und Bleibendes sucht und sieht. Dann erst fallen ihm die Naturgegenstände auf, sie sind ein Andres, das doch für ihn sein soll, und worin er sich selbst, Gedanken, Vernunft wiederzufinden strebt. Die Ahnung eines Höheren und das Bewußtseyn von Aeußerlichem bleibt dann noch ungetrennt, und doch ist zwischen den natürlichen Dingen und dem Geiste zugleich ein Widerspruch vorhanden, in welchem die Gegenstände sich ebenso anziehend als abstoßend erweisen, und dessen Gefühl beim Drange ihn zu beseitigen eben die Verwundrung erzeugt.

Das nächste Product nun dieses Zustandes besteht darin, daß der Mensch sich die Natur und Gegenständlichkeit überhaupt einerseits als Grund gegenüberstellt und sie als Macht verehrt, andrerseits aber ebenso das Bedürfniß befriedigt, sich die subjective Empfindung eines Höheren, Wesentlichen, Allgemeinen äußerlich zu machen und als objectiv anzuschauen. In dieser Vereinigung ist unmittelbar vorhanden, daß die einzelnen Naturgegenstände, und vornehmlich elementarische, das Meer, Ströme, Berge, Gestirne, nicht in ihrer vereinzelten Unmittelbarkeit genommen werden, sondern in die Vorstellung erhoben die Form allgemeiner an und für sich seyender Existenz erhalten.

Die Kunst beginnt nun darin, daß sie diese Vorstellungen ihrer Allgemeinheit und ihrem wesentlichen Ansichseyn nach wieder zur Anschauung für das unmittelbare Bewußtsein in ein Bild faßt und in der gegenständlichen Form desselben für den Geist hinausstellt. Die unmittelbare Verehrung der Naturdinge, Natur- und Fetischdienst, ist deshalb noch keine Kunst.

Nach der objectiven Seite hin steht der Anfang der Kunst im engsten Zusammenhange mit der Religion. Die ersten Kunstwerke sind mythologischer Art. In der Religion ist es das Absolute überhaupt, das sich, sey es auch seinen abstractesten und

ärmsten Bestimmungen nach, zum Bewußtseyn bringt. Die nächste Explication nun, welche für das Absolute da ist, sind die Erscheinungen der Natur, in deren Existenz der Mensch das Absolute ahnt, und sich dasselbe daher in Form von Naturdingen anschaulich macht. In diesem Streben findet die Kunst ihren ersten Ursprung. Doch wird sie auch in dieser Beziehung erst da hervortreten, wo der Mensch nicht nur in den wirklich vorhandenen Gegenständen unmittelbar das Absolute erblickt, und sich mit dieser Weise der Realität des Göttlichen begnügt, sondern wo das Bewußtseyn das Erfassen des ihm Absoluten in Form des ansichselbst Aeußerlichen, so wie das Objective dieser gemäßeren oder unangemessneren Verknüpfung aus sich selber hervorbringt. Denn zur Kunst gehört ein durch den Geist ergriffner substantieller Gehalt, der zwar äußerlich erscheint, aber in einer Aeußerlichkeit, welche nicht nur unmittelbar vorhanden, sondern durch den Geist erst als eine jenen Inhalt in sich fassende und ausdrückende Existenz producirt ist. Die erste näher gestaltende Dollmetscherin aber der religiösen Vorstellungen ist allein die Kunst, weil die prosaische Betrachtung der gegenständlichen Welt sich erst geltend macht, wenn der Mensch in sich als geistiges Selbstbewußtseyn sich von der Unmittelbarkeit frei gekämpft hat, und derselben in dieser Freiheit, in welcher er die Objectivität als eine bloße Aeußerlichkeit verständig aufnimmt, gegenübersteht. Diese Trennung ist immer erst eine spätere Stufe. Das erste Wissen vom Wahren dagegen erweist sich als ein Mittelzustand zwischen der bloßen geistlosen Versenkung in die Natur und der von ihr durchaus befreiten Geistigkeit. Dieser Mittelzustand in welchem sich der Geist seine Vorstellungen nur deshalb in Gestalt der Naturdinge vor Augen stellt, weil er noch keine höhere Form errungen hat, in dieser Verbindung jedoch beide Seiten einander gemäß zu machen strebt, ist im Allgemeinen dem prosaischen Verstande gegenüber der Standpunkt der Poesie und Kunst. Deshalb kommt denn auch das vollständig prosaische Bewußtseyn erst

da hervor, wo das Princip der subjectiven geistigen Freiheit in seiner abstracten und wahrhaft concreten Form zur Wirklichkeit gelangt, in der römischen und später dann in der modernen christlichen Welt.

Der Endpunkt zweitens, dem die symbolische Kunstform zustrebt, und mit dessen Erreichen sie sich als symbolisch auflöst, ist die classische Kunst. Diese, obschon sie die wahre Kunsterscheinung erarbeitet, kann nicht die erste Kunstform sein; sie erhält die mannichfaltigsten Vermittlungs- und Uebergangsstufen des Symbolischen zu ihrer Voraussetzung. Denn ihr gemäßer Gehalt ist die geistige Individualität, die als Inhalt und Form des Absoluten und Wahren erst nach vielfachen Vermittlungen und Uebergängen in's Bewußtseyn treten kann. Den Anfang macht immer das seiner Bedeutung nach Abstracte und Unbestimmte; die geistige Individualität aber muß wesentlich an sich und für sich selber concret sein. Sie ist der sich aus sich selbst bestimmende Begriff in seiner gemäßen Wirklichkeit, der nur gefaßt werden kann, nachdem er sich die abstracten Seiten, deren Vermittlung er ist, in ihrer einseitigen Ausbildung vorausgeschickt hat. Ist dieß geschehen, so macht er zugleich durch sein eignes Hervortreten als Totalität jenen Abstractionen ein Ende. Dieß ist in der classischen Kunst der Fall. Sie thut den bloß symbolisirenden und erhabenen Vorversuchen der Kunst Einhalt, weil die geistige Subjectivität ihre und zwar adaequate Gestalt ebenso an sich selber hat, wie der sich selbst bestimmende Begriff sich das ihm gemäße besondere Daseyn aus sich selbst erzeugt. Wenn für die Kunst dieser wahrhafte Inhalt und dadurch die wahre Gestalt gefunden ist, hört das Suchen und Streben nach Beidem, worin eben der Mangel des Symbolischen liegt, unmittelbar auf.

Fragen wir innerhalb dieser Grenzpunkte nach einem näheren Princip der Eintheilung für die symbolische Kunst, so ist dieselbe überhaupt, insoweit sie sich den ächten Bedeutungen und deren entsprechenden Gestaltungsweise erst entgegenringt, ein Kampf

des der wahren Kunst noch widerstrebenden Inhalts und der demselben ebenso wenig homogenen Form. Denn beide Seiten, obschon zur Identität verbunden, fallen dennoch weder mit einander noch mit dem wahren Begriff der Kunst zusammen, und streben deshalb ebenso sehr wieder aus dieser mangelhaften Vereinigung heraus. Die ganze symbolische Kunst läßt sich in dieser Rücksicht als ein fortlaufender Streit der Angemessenheit von Bedeutung und Gestalt auffassen, und die verschiedenen Stufen sind nicht sowohl verschiedene Arten des Symbolischen, sondern Stadien und Weisen ein und desselbigen Widerspruchs.

Zunächst jedoch ist dieser Kampf nur erst *an sich* vorhanden, d. h. die Unangemessenheit der in eins gesetzten und zusammengezwungenen Seiten ist noch nicht für das Kunstbewußtseyn selber geworden, weil dasselbe weder die Bedeutung, welche es ergreift, für sich ihrer allgemeinen Natur nach kennt, noch die reale Gestalt in deren abgeschlossenem Daseyn selbstständig aufzufassen weiß, und deshalb, statt sich den *Unterschied* Beider vor Augen zu stellen, von der unmittelbaren *Identität* derselben ausgeht. Den Anfang bildet deshalb die noch ungetrennte und in dieser widersprechenden Verknüpfung gährende und räthselhafte Einheit des Kunstgehalts und seines versuchten symbolischen Ausdrucks — die eigentliche unbewußte originäre Symbolik, deren Gestaltungen noch nicht als Symbole *gesetzt* sind.

Das *Ende* dagegen zeigt das Verschwinden und Sichauflösen des Symbolischen, indem der bisher *an sich* seyende Kampf jetzt in's Kunstbewußtseyn gekommen ist, und das Symbolisiren daher zu einem *bewußten Abscheiden* der für sich selber klaren Bedeutung von ihrem sinnlichen mit ihr verwandten Bilde wird, jedoch in dieser Trennung zugleich ein ausdrückliches *Beziehen* bleibt, das sich aber, statt als *unmittelbare* Identität zu erscheinen, nur als eine bloße *Vergleichung* Beider geltend macht, in welcher die früher ungewußte Unterschiedenheit ebenso sehr hervortritt. — Dieß ist der Kreis des als Symbol *gewuß-*

ten Symbols; die für sich ihrer Allgemeinheit nach gekannte und vorgestellte Bedeutung, deren concretes Erscheinen ausdrücklich zu einem bloßen Bilde heruntergesetzt, und mit derselben zum Zweck künstlerischer Veranschaulichung verglichen ist.

In der Mitte zwischen jenem Anfange und diesem Ende steht die erhabene Kunst. In ihr zuerst trennt sich die Bedeutung als die geistige für sich seyende Allgemeinheit von dem concreten Daseyn ab, und giebt dasselbe als das ihr Negative, Aeußerliche und Dienende kund, das sie, um sich darin auszudrücken, nicht selbstständig kann bestehen lassen, sondern als das in sich selbst Mangelhafte und Aufzuhebende setzen muß, obschon sie zu ihrem Ausdruck nichts Andres als eben dieß gegen sie Aeußerliche und Nichtige hat. Der Glanz dieser Erhabenheit der Bedeutung geht dem Begriff nach der eigentlichen Vergleichung deshalb voraus, weil die concrete Einzelnheit der natürlichen und sonstigen Erscheinungen vorerst muß negativ behandelt, und nur zum Schmuck und Zier für die unerreichbare Macht der absoluten Bedeutung verwendet werden, ehe sich jene ausdrückliche Trennung und auswählende Vergleichung verwandter und doch von der Bedeutung, deren Bild sie abgeben sollen, unterschiedener Erscheinungen herausstellen kann.

Diese drei angedeuteten Hauptstufen gliedern sich nun wieder in sich selbst näher in folgender Weise.

Erstes Kapitel.

A. Die erste Stufe, ist selbst noch weder eigentlich symbolisch zu nennen, noch eigentlich zur Kunst zu rechnen. Sie bahnt erst zu Beidem den Weg hin. Dieß ist die unmittelbare substantielle Einheit des Absoluten als geistiger Bedeutung mit dessen ungetrenntem sinnlichem Daseyn in einer natürlichen Gestalt.

B. Die zweite Stufe bildet den Uebergang zum eigentlichen Symbol, indem sich die erste Einheit aufzulösen beginnt, und sich nun einerseits die allgemeinen Bedeutungen für sich über die

einzelnen Naturerscheinungen herausheben, andrerseits jedoch ebenso sehr in dieser vorgestellten Allgemeinheit wieder in Form concreter Naturgegenstände zum Bewußtseyn kommen sollen. In diesem nächsten doppelten Streben das Natürliche zu vergeistigen und das Geistige zu versinnlichen zeigt sich auf dieser Stufe ihrer Differenz die ganze Phantastik und Verwirrung, alle Gährung und wild umhertaumelnde Vermischung der symbolischen Kunst, welche zwar die Unangemessenheit ihres Bildens und Gestaltens ahnt, doch derselben noch durch nichts Andres, als durch Verzerren der Gestalten zur Unermeßlichkeit einer bloß quantitativen Erhabenheit abzuhelfen vermag. Wir leben deshalb auf dieser Stufe in einer Welt voll lauter Erdichtungen, Unglaublichkeiten und Wunder, ohne jedoch Kunstwerken von ächter Schönheit zu begegnen.

C. Durch diesen Kampf der Bedeutungen und ihrer sinnlichen Darstellung gelangen wir drittens zu dem Standpunkte des eigentlichen Symbols, auf welchem sich auch das symbolische Kunstwerk erst seinem vollständigen Charakter nach ausbildet. Die Formen und Gestalten sind hier nicht mehr die sinnlich vorhandenen, welche, — wie auf der ersten Stufe, — mit dem Absoluten, als dessen Daseyn, ohne durch die Kunst hervorgebracht zu seyn, unmittelbar zusammenfallen, oder, — wie auf der zweiten, — ihre Differenz gegen die Allgemeinheit der Bedeutungen nur durch aufspreizendes Erweitern der besonderen Naturgegenstände und Ereignisse von Seiten der Phantasie her aufzuheben im Stande sind, sondern was jetzt als symbolische Gestalt zur Anschauung gebracht wird, ist ein durch die Kunst erzeugtes Gebilde, das einerseits sich selber in seiner Eigenthümlichkeit vorstellen, andrerseits aber nicht nur diesen vereinzelten Gegenstand, sondern eine weitere damit zu verknüpfende und darin zu erkennende allgemeine Bedeutung manifestiren soll, so daß diese Gestalten als Aufgaben dastehn, welche die Forderung machen, das Innere, das in sie hineingelegt ist, errathen zu lassen.

Ueber diese bestimmteren Formen des noch ursprünglichen

Symbols können wir im Allgemeinen vorausschicken, daß sie aus der religiösen Weltanschauung ganzer Völker hervorgehn, weshalb wir auch das Geschichtliche in dieser Beziehung in Erinnerung bringen wollen. Die Scheidung jedoch ist nicht in voller Strenge durchzuführen, da sich die einzelnen Auffassungs- und Gestaltungsweisen, nach Art der Kunstformen überhaupt, vermischen, so daß wir diejenige Form, welche wir als den Grundtypus für die Weltanschauung des einen Volks ansehen, auch bei früheren oder späteren, wenn zwar untergeordnet und vereinzelt wiederfinden. Im Wesentlichen aber haben wir die concreteren Anschauungen und Belege für die erste Stufe in der altparsischen Religion, für die zweite in Indien, für die dritte in Aegypten zu suchen.

Zweites Kapitel.

Durch den angegebenen Verlauf hat sich endlich die bisher durch ihre besondere sinnliche Gestalt mehr oder weniger verdunkelte Bedeutung frei herausgerungen, und kommt somit für sich in ihrer Klarheit ins Bewußtseyn. Dadurch ist das eigentlich symbolische Verhältniß aufgelöst, und es tritt jetzt, indem die absolute Bedeutung als die allgemeine durch Alles hindurchgreifende Substanz der gesammten erscheinenden Welt gefaßt wird, die Kunst der Substantialität, als Symbolik der Erhabenheit, an die Stelle bloß symbolisch phantastischer Andeutungen, Verunstaltungen und Räthsel.

In dieser Rücksicht sind hauptsächlich zwei Standpunkte zu unterscheiden, welche in dem verschiedenen Verhältniß der Substanz, als des Absoluten und Göttlichen, zur Endlichkeit der Erscheinung ihren Grund finden. Dieß Verhältniß nämlich kann gedoppelt seyn, positiv und negativ, obschon in beiden Formen, da es immer die allgemeine Substanz ist, welche herauszutreten hat, an den Dingen nicht ihre particuläre Gestalt und Bedeutung, sondern ihre allgemeine Seele und ihre Stellung zu dieser Substanz zur Anschauung kommen soll.

A. Auf der ersten Stufe ist dieß Verhältniß so gefaßt, daß die Substanz als das von jeder Particularität befreite All und Eine den bestimmten Erscheinungen, als deren hervorbringende und belebende Seele, immanent ist und nun in dieser Immanenz als affirmativ gegenwärtig erschaut, und von dem sich selbst aufgebenden Subject durch liebende Versenkung in diese allen Dingen einwohnende Wesenheit ergriffen und dargestellt wird. Dieß giebt die Kunst des erhabenen Pantheismus, wie wir ihn seinen Anfängen nach schon in Indien, sodann aufs glänzendste ausgebildet im Muhamedanismus und seiner Kunst der Mystik, so wie endlich in vertiefterer subjectiver Weise in einigen Erscheinungen der christlichen Mystik wiederfinden werden.

B. Das negative Verhältniß dagegen der eigentlichen Erhabenheit müssen wir in der hebräischen Poesie aufsuchen; in dieser Poesie des Herrlichen, welche den bildlosen Herrn des Himmels und der Erden nur dadurch zu feiern und zu erheben weiß, daß sie seine gesammte Schöpfung nur als Accidenz seiner Macht, als Boten seiner Herrlichkeit, als Preis und Schmuck seiner Größe verwendet, und in diesem Dienste das Prächtigste selbst als negativ setzt, weil sie keinen für die Gewalt und Herrschaft des Höchsten adäquaten und affirmativ zureichenden Ausdruck zu finden im Stande ist, und eine positive Befriedigung nur durch die Dienstbarkeit der Creatur erlangt, die im Gefühl und Gesetztseyn der Unwürdigkeit allein sich selbst und ihrer Bedeutung gemäß wird.

Drittes Kapitel.

Durch diese Verselbstständigung der für sich in ihrer Einfachheit gewußten Bedeutung ist die Trennung von der als unangemessen gesetzten Erscheinung an sich schon vollzogen, soll nun innerhalb dieser wirklichen Scheidung dennoch Gestalt und Bedeutung in die Beziehung einer innerlichen Verwandtschaft, wie die symbolische Kunst es erfordert, gebracht werden, so liegt dieß Beziehn weder unmittelbar in der Bedeutung noch in der Gestalt,

sondern in einem subjectiven Dritten, das in beiden nach subjectiver Anschauung Seiten der Aehnlichkeit findet, und im Vertraun hierauf die für sich selbst klare Bedeutung durch das verwandte einzelne Bild veranschaulicht und erklärt.

Dann aber ist das Bild, statt wie bisher der einzige Ausdruck zu seyn, nur ein bloßer Schmuck, und es kommt dadurch ein Verhältniß hervor, das nicht dem Begriff des Schönen entspricht, indem Bild und Bedeutung einander gegenüberstehn, statt in einander gearbeitet zu werden, wie dieß, wenn auch nur in unvollkommener Weise, im eigentlich Symbolischen noch der Fall war. Kunstwerke, welche diese Form zu ihrer Grundlage machen, bleiben daher untergeordneter Art und ihr Inhalt kann nicht das Absolute selbst, sondern irgend ein anderer beschränkter Zustand oder Vorfall seyn, weshalb denn die hieher gehörigen Formen zum großen Theil nur gelegentlich als Beiwesen benutzt werden.

Näher jedoch haben wir auch in diesem Kapitel drei Hauptstufen zu unterscheiden.

A. Zur ersten gehört die Darstellungsweise der Fabel, Parabel und des Apologs, in denen die Trennung von Gestalt und Bedeutung, welche das Charakteristische dieses ganzen Gebiets ausmacht, noch nicht ausdrücklich gesetzt ist, und die subjective Seite des Vergleichens noch nicht hervorgehoben ist, weshalb auch die Darstellung der einzelnen concreten Erscheinung, aus welcher heraus sich die allgemeine Bedeutung erklären lassen soll, das Ueberragende bleibt.

B. Auf der zweiten Stufe dagegen kommt die allgemeine Bedeutung für sich zur Herrschaft über die erläuternde Gestalt, die sich nur noch als bloßes Attribut oder willkührlich erwähltes Bild geben kann. Hieher gehören die Allegorie, die Metapher, das Gleichniß.

C. Die dritte Stufe endlich läßt das gänzliche Zerfallen der bisher im Symbol entweder unmittelbar, ihrer relativen Fremdheit ohnerachtet, vereinigten, oder in ihrer verselbstständigten

Scheidung dennoch bezogenen Seiten vollständig hervortreten. Dem für sich seiner prosaischen Allgemeinheit nach gewußten Inhalt erscheint, wie im Lehrgedicht, die Kunstgestalt durchweg äußerlich, während auf der andern Seite das für sich Aeußerliche seiner bloßen Aeußerlichkeit nach in der sogenannten beschreibenden Poesie aufgefaßt und dargestellt wird. Dadurch aber ist die symbolische Verknüpfung und Beziehung verschwunden, und wir haben uns nach einer weitern dem Begriff der Kunst wahrhaft entsprechenden Einigung von Inhalt und Form umzusehn.

Erstes Kapitel.

Treten wir jetzt für die nähere Betrachtung an die besonderen Entwickelungsstufen des Symbolischen heran, so haben wir den Anfang mit dem aus der Idee der Kunst selbst hervorgehenden Anfang der Kunst zu machen. Dieser Anfang, wie wir sahen, ist die symbolische Kunstform in ihrer noch unmittelbaren noch nicht als bloßes Bild und Gleichniß gewußten und gesetzten Gestalt — die unbewußte Symbolik. Ehe diese nun aber an sich selbst wie für unsre Betrachtung ihren eigentlich symbolischen Charakter erreichen kann, sind vorerst noch mehrere durch den Begriff des Symbolischen selber bestimmte Voraussetzungen aufzunehmen.

Der nähere Ausgangspunkt läßt sich folgendermaaßen feststellen.

Das Symbol hat einerseits zu seiner Grundlage die unmittelbare Vereinigung der allgemeinen und dadurch geistigen Bedeutung und der ebenso angemessenen als unangemessenen sinnlichen Gestalt, deren Incongruenz jedoch noch nicht ins Bewußtseyn gekommen ist. Andrerseits aber muß die Verknüpfung schon durch die Phantasie und Kunst gestaltet seyn, und nicht nur als eine bloß unmittelbar vorhandene göttliche Wirklichkeit aufgefaßt werden. Denn das Symbolische entsteht für die Kunst erst mit dem Abtrennen einer allgemeinen Bedeutung von der unmittelbaren Naturgegenwart, in deren Daseyn das Absolute dennoch, nun aber von der Phantasie als wirklich präsent angeschaut ist.

Die erste Voraussetzung deshalb für das Werden des Symbolischen ist eben jene nicht durch die Kunst hervorgebrachte, sondern ohne dieselbe in den wirklichen Naturgegenständen und mensch-

lichen Thätigkeiten gefundene unmittelbare Einheit des Absoluten und der Existenz desselben in der erscheinenden Welt.

A. Unmittelbare Einheit von Bedeutung und Gestalt.

In dieser angeschauten unmittelbaren Identität des Göttlichen, das als eins mit seinem Daseyn in der Natur und dem Menschen zum Bewußtseyn gebracht wird, ist weder die Natur als solche, wie sie ist, aufgenommen, noch für sich das Absolute, davon losgerissen und verselbstständigt, so daß also von einem Unterschiede des Innern und Aeußern, der Bedeutung und Gestalt eigentlich nicht zu reden ist, weil sich das Innre noch nicht für sich als Bedeutung von seiner unmittelbaren Wirklichkeit im Vorhandenen abgelöst hat. Sprechen wir deshalb hier von Bedeutung, so ist dieß unsere Reflexion, welche für uns aus dem Bedürfniß hervorgeht, die Form, welche das Geistige und Innre als Anschauung erhält, überhaupt als etwas Aeußerliches anzusehn, durch das wir, um es verstehen zu können, in das Innere, die Seele und Bedeutung hineinblicken wollen. Daher müssen wir aber bei solchen allgemeinen Anschauungen den wesentlichen Unterschied machen, ob jenen Völkern, welche sie zuerst faßten, das Innere selbst als Inneres und Bedeutung vor Augen war, oder ob wir nur darin eine Bedeutung erkennen, welche ihren äußerlichen Ausdruck in der Anschauung erhält.

In dieser ersten Einheit nun also ist kein solcher Unterschied von Seele und Leib, Begriff und Realität; das Leibliche und Sinnliche, das Natürliche und Menschliche ist nicht nur ein Ausdruck für eine davon auch zu unterscheidende Bedeutung, sondern das Erscheinende selber ist als die unmittelbare Wirklichkeit und Gegenwart des Absoluten gefaßt, das nicht für sich noch eine andere selbstständige Existenz erhält, sondern nur die unmittelbare Gegenwart eines Gegenstandes hat, welcher der Gott oder das Göttliche ist. Im Lamadienste z. B. wird dieser einzelne, wirkliche

Mensch unmittelbar als Gott gewußt und verehrt, wie in anderen Naturreligionen die Sonne, Berge, Ströme, der Mond, einzelne Thiere, der Stier, Affe u. s. f. als unmittelbare göttliche Existenzen angesehn und heilig geachtet sind. Aehnliches, wenn auch in vertiefter Weise zeigt sich in manchen Beziehungen auch noch in der christlichen Anschauung. Der katholischen Lehre nach z. B. ist das geweihte Brod der wirkliche Leib, der Wein das wirkliche Blut Gottes, und Christus unmittelbar darin gegenwärtig, und selbst dem lutherischen Glauben nach verwandelt sich durch den gläubigen Genuß Brod und Wein zu dem wirklichen Leib und Blut. In dieser mystischen Identität ist nichts bloß Symbolisches enthalten, das erst in der reformirten Lehre dadurch hervorkommt, daß hier das Geistige für sich von dem Sinnlichen losgetrennt, und das Aeußerliche dann als bloße Hindeutung auf eine davon unterschiedene Bedeutung genommen wird. Auch in den wunderthätigen Marienbildern wirkt die Kraft des Göttlichen als unmittelbar in ihnen präsent, und nicht etwa nur als symbolisch durch die Bilder angedeutet.

Am durchgreifendsten aber und verbreitetesten finden wir die Anschauung jener ganz unmittelbaren Einheit in dem Leben und der Religion des alten Zendvolkes, dessen Vorstellungen und Institutionen uns in dem Zend-Avesta aufbewahrt sind.

1. Die Religion Zoroaster's nämlich sieht das Licht in seiner natürlichen Existenz, die Sonne, Gestirne, das Feuer in seinem Leuchten und Flammen als das Absolute an, ohne dieß Göttliche für sich von dem Licht als einem bloßen Ausdruck und Abbilde oder Sinnbilde zu trennen. Das Göttliche, die Bedeutung, ist von seinem Daseyn, den Lichtern nicht geschieden. Denn wenn das Licht auch ebenso sehr in dem Sinne des Guten, Gerechten und dadurch Seegensreichen, Erhaltenden, Lebenverbreitenden genommen wird, so gilt es doch nicht etwa als bloßes Bild des Guten, sondern das Gute ist selber Licht. Ebenso ist es mit dem Gegensatz des Lichts, dem Dunklen und den Finster-

nissen, als dem Unreinen, Schädlichen, Schlechten, Zerstörenden, Tödtenden.

Näher besondert und gliedert sich diese Anschauung in folgender Weise.

a) Erstens wird das Göttliche, als das in sich Lichtreine und das demselben entgegengesetzte Finstre und Unreine, zwar personificirt und heißt dann Ormuzd und Ariman, diese Personification aber bleibt ganz oberflächlich. Ormuzd ist kein in sich freies sinnlichkeitsloses Subject, wie der Gott der Juden, oder wahrhaft geistig und persönlich, wie der christliche Gott, der als wirklich persönlicher selbstbewußter Geist vorgestellt wird, sondern Ormuzd, wie sehr er auch König, großer Geist, Richter u. s. f. genannt wird, bleibt dennoch unabgetrennt von dem sinnlichen Daseyn als Licht und Lichter. Er ist nur dieß Allgemeine aller besondern Existenzen, in denen das Licht und damit das Göttliche und Reine wirklich ist, ohne daß er sich jedoch als geistige Allgemeinheit und als Fürsichseyn derselben aus allem Vorhandenen selbstständig in sich zurückzöge. Er bleibt in den existirenden Besonderheiten und Einzelnheiten, wie die Gattung in den Arten und Individuen. Als dieß Allgemeine erhält er zwar den Vorzug vor allem Besondern, und ist der Erste, Oberste, der goldglänzende König der Könige, der Reinste, Beste, aber seine Existenz hat er nur in allem Lichten und Reinen, wie Ariman in allem Finstern, Uebeln, Verderblichen und Kranken.

b) Deshalb breitet sich diese Anschauung sogleich zu der weiteren Vorstellung eines Reichs der Lichter und Finsternisse und des Kampfs derselben aus. In dem Reiche des Ormuzd sind es zunächst die Amschaspands als die sieben Hauptlichter des Himmels, welche göttlicher Verehrung genießen, weil sie die wesentlichen besonderen Existenzen des Lichts sind, und deshalb als ein reines und großes Himmelsvolk das Daseyn des Göttlichen selbst ausmachen. Jeder Amschaspand, zu denen auch Ormuzd gehört, hat seine Tage des Präsidiums, Segnens und Wohlthuns.

Weiter in's Einzelne gehn sodann die Ized's und Ferver's herunter, welche wie Ormuzd selber wohl personificirt werden, doch ohne nähere menschliche Gestaltung für die Anschauung, so daß weder die geistige noch leibliche Subjectivität, sondern das Daseyn als Licht, Schein, Glanz, Leuchten, Ausstrahlen das Wesentliche für die Anschauung bleibt. — In der gleichen Weise sind nun auch die einzelnen natürlichen Dinge, welche nicht äußerlich selber als Lichter und leuchtende Körper existiren, Thiere, Pflanzen, so wie die Gestaltungen der menschlichen Welt ihrer Geistigkeit und Leiblichkeit nach, die einzelnen Handlungen und Zustände, das gesammte Leben des Staats, der König von sieben Großen umgeben, die Gliederung der Stände, Städte, Bezirke mit ihren Oberhäuptern, welche, als die Besten und Reinsten, Vorbild und Schutz abzugeben haben, — überhaupt die gesammte Wirklichkeit als eine Existenz des Ormuzd betrachtet. Denn alles, was Gedeihen, Leben, Erhalten in sich trägt und verbreitet, ist ein Daseyn des Lichts und der Reinheit und damit ein Daseyn des Ormuzd; jede einzelne Wahrheit, Güte, Liebe, Gerechtigkeit, Milde, alles einzelne Lebendige, Wohlthätige, Beschützende wird von Zoroaster als in sich licht und göttlich betrachtet. Das Reich des Ormuzd ist das wirklich vorhandene Reine und Leuchtende, und dabei ist kein Unterschied zwischen Erscheinungen der Natur und des Geistes, wie in Ormuzd selber Licht und Güte, die geistige und sinnliche Qualität, unmittelbar zusammenfallen. Der Glanz eines Geschöpfs ist deshalb für Zoroaster der Inbegriff von Geist, Kraft und Lebensregungen jeder Art, insoweit sie nämlich auf positive Erhaltung, Entfernung alles in sich selbst Ueblen und Schädlichen gehn. Was in Thieren, Menschen, Gewächsen das Reale und Gute ist, ist Licht, und nach Maaß und Beschaffenheit dieser Lichtigkeit bestimmt sich der höhere oder mindere Glanz aller Gegenstände. —

Die gleiche Gliederung und Abstufung findet auch in dem Reiche des Ariman statt, nur daß in diesem Bezirke das geistig Schlechte und natürlich Ueble, überhaupt aber das Zerstörende und

thätig Negative zur Wirklichkeit und Herrschaft gelangt. Die Macht des Ariman aber soll sich nicht ausbreiten, und der Zweck der gesammten Welt wird deshalb darin gesetzt, das Reich des Ariman zu vernichten, zu zerschmettern, damit in Allem nur Ormuzd lebendig, gegenwärtig und herrschend sey.

c) Diesem alleinigen Zweck ist das ganze menschliche Leben geweiht. Die Aufgabe jedes Einzelnen besteht in nichts Anderem, als in der geistigen und leiblichen eigenen Reinigung, so wie in der Verbreitung dieses Segens und Bekämpfung des Ariman in menschlichen und natürlichen Zuständen und Thätigkeiten. Die höchste heiligste Pflicht ist deshalb, Ormuzd in seiner Schöpfung zu verherrlichen, alles, was von diesem Lichte gekommen und in sich selber rein ist, zu lieben, zu verehren und sich ihm gefällig zu machen. Ormuzd ist Anfang und Ende aller Verehrung. Vor allen Dingen hat der Parse daher Ormuzd in Gedanken und Worten anzurufen, und zu ihm zu beten. Nach dem Preise dessen, von dem die ganze Welt des Reinen ausgestrahlt ist, muß er sich sodann im Gebet an die besonderen Dinge, nach der Stufe ihrer Hoheit, Würde und Vollkommenheit wenden; denn, sagt der Parse, so weit sie gut und lauter sind, ist Ormuzd in ihnen, und liebt sie als seine reinen Söhne, über die er sich freut wie beim Beginn der Wesen, da Alles durch ihn neu und rein hervorgegangen war. So richtet sich das Gebet zuerst an die Amschaspand's als nächste Abdrücke des Ormuzd, als die Ersten und Glänzendsten, die seinen Thron umgeben und seine Herrschaft fördern. Das Gebet an diese Himmelsgeister bezieht sich genau auf ihre Eigenschaften und Geschäfte, und sind es Gestirne, auf die Zeit ihres Erscheinens. Die Sonne wird bei Tage angerufen, und je nachdem sie aufgeht, am Mittagshimmel steht oder niedersinkt, immer in verschiedener Weise. Vom Morgen bis Mittag bittet der Parse besonders, Ormuzd möge seinen Glanz erhöhen wollen, Abends betet er, die Sonne möge durch Ormuzd und aller Ized's Schutz ihres Lebens Lauf vollenden. Hauptsächlich aber wird der Mi-

thras verehrt, der als Befruchter der Erde, der Wüsten, über die ganze Natur Nahrungssaft ausgießt, und als mächtiger Kämpfer gegen alle Dew's des Zankes, Krieges, der Zerrüttung und Zerstörung, der Urheber des Friedens ist.

Ferner hebt der Parse in seinen im Ganzen eintönigen Lobgebeten gleichsam die Ideale, das Reinste und Wahrhaftigste in den Menschen, die Ferver als reine Menschengeister, auf welchem Theile der Erde sie leben oder gelebt haben, hervor. Besonders wird zu Zoroaster's reinem Geiste gebetet, dann aber zu den Oberhäuptern der Stände, Städte, Bezirke, und die Geister aller Menschen sind jetzt schon als genau verbunden betrachtet, als Glieder in der lebendigen Gesellschaft des Lichten, die einst in Gorotman noch mehr eins werden soll. Endlich werden auch die Thiere, Berge, Bäume nicht vergessen, sondern mit Hinschauung auf Ormuzd angerufen; ihr Gutes, der Dienst, welchen sie dem Menschen beweisen, wird gepriesen, und besonders das Erste und Vortrefflichste in seiner Art als ein Daseyn des Ormuzd verehrt. Außer dieser Anbetung dringt der Zend-Avesta auf praktische Ausübung des Guten und Reinigkeit des Gedankens, des Wortes und der That. Der Parse soll in seinem ganzen Verhalten des äußern und innern Menschen wie das Licht seyn, wie Ormuzd, die Amschaspand's, Ized's, wie Zoroaster und alle guten Menschen leben und wirken. Denn diese leben und lebten im Licht, und alle ihre Thaten sind Licht, darum soll jeder ihr Muster vor Augen haben, und ihrem Beispiele folgen. Je mehr Lichtreinigkeit und Güte der Mensch in seinem Leben und Vollbringen ausdrückt, desto näher sind ihm die Himmelsgeister. Wie die Ized's Alles mit Wohlthätigkeit segnen, beleben, fruchtbar und freundlich machen, so sucht auch er die Natur zu reinigen, zu veredlen, überall Lebenslicht und fröhliche Fruchtbarkeit auszubreiten. In diesem Sinne speist er die Hungrigen, pflegt der Kranken, den Durstigen bietet er das Labsal des Trankes, dem Wanderer Obdach und Lager, der Erde giebt er reinen Saamen, gräbt reinliche Kanäle, bepflanzt die



Wüsten mit Bäumen, befördert wo er kann das Wachsthum, er sorgt für die Nahrung und Befruchtung des Lebendigen, für den reinen Glanz des Feuers, entfernt die todten und unreinen Thiere, stiftet Ehen und sie selbst, die heilige Sapandomad, der Jzed der Erde, freut sich darüber und steuert dem Schaden, den die Dew's und Darwand's zu bereiten geschäftig sind.

2. Was wir das Symbolische nannten, ist in diesen Grundanschauungen noch gar nicht vorhanden. Auf der einen Seite ist freilich das Licht das natürlich Daseyende, und auf der anderen hat es die Bedeutung des Guten, Seegensvollen, Erhaltenden, so daß man sagen könnte, die wirkliche Existenz des Lichts sey ein bloß verwandtes Bild für diese allgemeine, durch die Natur und die menschliche Welt hindurchgreifende Bedeutung. In Rücksicht auf die Anschauung der Parsen selber aber ist die Trennung der Existenz und ihrer Bedeutung falsch, denn für sie ist eben das Licht, als Licht, das Gute, und wird so aufgefaßt, daß es als Licht in allem besondern Guten, Lebendigen, Positiven da sey und wirke. Das Allgemeine und Göttliche führt sich zwar durch die Unterschiede der besondern weltlichen Wirklichkeit durch, aber in diesem seinem besonderten und vereinzelten Daseyn bleibt dennoch die substantielle ungeschiedene Einheit von Bedeutung und Gestalt bestehn, und die Verschiedenheit dieser Einheit betrifft nicht den Unterschied der Bedeutung als Bedeutung und ihrer Manifestation, sondern nur die Verschiedenheit der daseyenden Gegenstände, als z. B. der Gestirne, Gewächse, menschlichen Gesinnungen und Handlungen, in welchen das Göttliche als Licht oder Finsterniß als vorhanden angeschaut ist.

In den weiteren Vorstellungen geht es allerdings zu einigen symbolischen Anfängen fort, welche jedoch nicht den eigentlichen Typus der ganzen Anschauungsweise abgeben, sondern nur als vereinzelte Ausführungen gelten können. So sagt z. B. Ormuzd einmal von seinem Liebling dem Dschemschid: „der heilige Ferver Dschemschid's, des Sohnes Vivengham's, war groß vor mir.

Seine Hand nahm von mir einen Dolch, dessen Schärfe Gold war, und dessen Griffel Gold. Darauf bezog Dschemschid dreihundert Theile der Erde. Er spaltete das Erdreich mit seinem Goldblech, mit seinem Dolch und sprach: Sapandomad freue sich. Er sprach das heilige Wort mit Gebet an das zahme Vieh, an das wilde und an die Menschen. So ward sein Durchzug Glück und Seegen für diese Länder, und zusammen liefen in großen Haufen Hausthiere, Thiere des Feldes und Menschen." Hier ist nun der Dolch und das Spalten des Erdbodens ein Bild, als dessen Bedeutung der Ackerbau angenommen werden kann. Der Ackerbau ist noch keine für sich geistige Thätigkeit, ebenso wenig aber auch nur ein rein Natürliches, sondern eine aus Ueberlegung, Verstand und Erfahrung herkommende allgemeine Arbeit des Menschen, welche durch alle seine Lebensbezüge hindurchreicht. Daß nun jenes Spalten der Erde mit dem Dolche auf den Ackerbau hindeuten solle, ist zwar in der Vorstellung von dem Umzuge Dschemschid's nirgend ausdrücklich gesagt, und es wird von keinem Fruchtbarmachen und von keinen Feldfrüchten in Verbindung mit diesem Spalten gesprochen, indem jedoch in diesem einzelnen Thun zugleich mehr als dieß einzelne Umherziehen und Auflockern des Bodens zu liegen scheint, ist darin etwas symbolisch Angedeutetes zu suchen. Aehnlich verhält es sich mit den näheren Vorstellungen, wie sie besonders in der späteren Ausbildung des Mithrasdienstes vorkommen, wo der Mithras dargestellt wird, wie er in dämmernder Grotte als Jüngling den Kopf des Stiers in die Höhe richtet und ihm einen Dolch in den Hals stößt, während eine Schlange das Blut aufleckt, und ein Scorpion seine Zeugungstheile benagt. Man hat diese symbolische Darstellung bald astronomisch, bald in anderer Weise erklärt. Allgemeiner und tiefer jedoch kann man den Stier als das natürliche Princip überhaupt nehmen, über welches der Mensch, das Geistige, den Sieg davon trägt, obschon auch astronomische Beziehungen mit hineinspielen mögen. Daß aber solch eine Umkehr, wie jener Sieg des Geistes über die

Natur darin enthalten sey, darauf deutet auch der Name des Mithras, des Mittlers hin, besonders in späterer Zeit, als das Erheben über die Natur schon Bedürfniß der Völker wurde.

Dergleichen Symbole nun aber kommen, wie gesagt, in der Anschauung der alten Parsen nur nebenher zum Vorschein und machen nicht das durchgängige Princip für die ganze Anschauungsweise aus.

Noch weniger ist der Cultus, welchen der Zend-Avesta vorschreibt, symbolischer Art. Wir finden hier nicht etwa symbolische Tänze, welche den verschränkten Lauf der Gestirne feiern oder nachbilden sollen, ebenso wenig anderweitige Thätigkeiten, welche nur als ein andeutendes Bild für allgemeine Vorstellungen gelten, sondern alle Handlungen, die dem Parsen zur religiösen Pflicht gemacht werden, sind Geschäftigkeiten, welche auf die wirkliche Verbreitung der Reinigkeit im Innern und Aeußern gehen, und erscheinen als ein zweckmäßiges Vollbringen des allgemeinen Zwecks, Ormuzd's Herrschaft in allen Menschen und Naturgegenständen zu verwirklichen, eines Zwecks daher, der in diesem Thun selber nicht nur angedeutet, sondern ganz und gar erreicht wird.

3. Wie nun dieser ganzen Anschauung der Typus des Symbolischen abgeht, fehlt ihr auch der Charakter des eigentlich Künstlerischen. Im Allgemeinen zwar kann man ihre Vorstellungsweise poetisch nennen, denn die einzelnen Naturgegenstände sind ebenso wenig als die einzelnen menschlichen Gesinnungen, Zustände, Thaten, Handlungen in ihrer unmittelbaren und dadurch zufälligen und prosaischen Bedeutungslosigkeit aufgenommen, sondern ihrer wesentlichen Natur nach im Lichte des Absoluten als des Lichtes angeschaut, und umgekehrt ist auch die allgemeine Wesenheit der concreten natürlichen und menschlichen Wirklichkeit nicht in ihrer existenzlosen und gestaltlosen Allgemeinheit aufgefaßt, sondern dieß Allgemeine und jenes Einzelne ist als unmittelbar Eines vorgestellt und ausgesprochen. Solch eine Anschauung darf als schön, weit und groß gelten, und gegen schlechte und sinnlose Götzenbilder ge-

halten ist das Licht, als dieß in sich Reine und Allgemeine, allerdings dem Guten und Wahren angemessen. Die Poesie darin bleibt aber ganz im Allgemeinen stehn, und bringt es nicht zur Kunst und zu Kunstwerken. Denn weder ist das Gute und Göttliche in sich bestimmt, noch die Gestalt und Form dieses Inhalts aus dem Geiste erzeugt, sondern, wie wir bereits sahen, das Vorhandene selbst, die Sonne, Gestirne, die wirklichen Gewächse, Thiere, Menschen, das existirende Feuer, sind als die in ihrer Unmittelbarkeit schon gemäße Gestalt des Absoluten ergriffen. Die sinnliche Darstellung wird nicht, wie die Kunst es fordert, aus dem Geiste gebildet, geformt und erfunden, sondern unmittelbar in dem äußerlichen Daseyn als der adäquate Ausdruck gefunden und ausgesprochen. Zwar wird das Einzelne nach der anderen Seite hin auch unabhängig von seiner Realität durch die Vorstellung fixirt, wie z. B. in den Izeb's und den Ferver's, den Genien einzelner Menschen, die poetische Erfindung aber in dieser beginnenden Trennung ist von der schwächsten Art, weil der Unterschied ganz formell bleibt, so daß der Genius, Ferver, Izeb, keine eigenthümliche Gestaltung erhält und erhalten soll, sondern theils nur ganz denselben Inhalt, theils auch nur die bloße für sich leere Form der Subjectivität hat, welche schon das existirende Individuum besitzt. Die Phantasie producirt weder eine andere tiefere Bedeutung noch die selbstständige Form einer in sich reicheren Individualität. Und wenn wir auch weiterhin die besonderen Existenzen zu allgemeinen Vorstellungen und Gattungen zusammengefaßt sehn, denen als dieß Gattungsmäßige durch die Vorstellung eine reale Existenz gegeben wird, so ist doch auch dieses Erheben der Vielheit zu einer umfassenden wesentlichen Einheit, als Keim und Grundlage für die Einzelnheiten derselben Art und Gattung, nur wieder im unbestimmten Sinne eine Thätigkeit der Phantasie, und kein eigentliches Werk der Poesie und Kunst. So ist z. B. das heilige Behramfeuer das wesentliche Feuer, und unter den Wassern kommt gleichfalls ein Wasser aller Wasser vor. Hom gilt als der erste,

reinste, kräftigste unter allen Bäumen, der Urbaum, in welchem der Lebenssaft voll Unsterblichkeit quillt, unter den Bergen wird Albordsch, der heilige Berg, als der erste Keim der ganzen Erde vorgestellt, der im Lichtglanz steht, von dem die Wohlthäter der Menschen, welche die Erkenntniß des Lichts hatten, ausgehen und auf welchem Sonne, Mond und Sterne ruhen. Im Ganzen aber ist das Allgemeine in unmittelbarer Einheit mit der vorhandenen Wirklichkeit der besonderen Dinge angeschaut, und nur hin und wieder werden allgemeine Vorstellungen durch besondere Bilder versinnlicht.

Prosaischer noch hat der Cultus die wirkliche Durchführung und Herrschaft des Ormuzd in allen Dingen zum Zweck und fordert nur diese Angemessenheit und Reinheit jedes Gegenstandes, ohne daraus selbst nur ein gleichsam in unmittelbarer Lebendigkeit existirendes Kunstwerk zu bilden, wie es in Griechenland die Fechter, Ringer u. s. f. in ihrer ausgearbeiteten Körperlichkeit darzustellen wußten. —

Nach allen diesen Seiten und Beziehungen hin macht die erste Einheit geistiger Allgemeinheit und sinnlicher Realität nur die Grundlage des Symbolischen in der Kunst aus, ohne jedoch selber schon eigentlich symbolisch zu seyn und Kunstwerke zu Stande zu bringen. Um zu diesem nächsten Ziele hinzugelangen, ist das Fortgehn aus der so eben betrachteten ersten Einheit zur Differenz und zum Kampfe der Bedeutung und ihrer Gestalt erforderlich.

B. Die phantastische Symbolik.

Tritt das Bewußtseyn dagegen aus der unmittelbar angeschauten Identität des Absoluten und seines äußerlich wahrgenommenen Daseyns heraus, so liegt als wesentliche Bestimmung die Scheidung der bisher vereinigten Seiten vor uns, der Kampf von Bedeutung und Gestalt, welcher unmittelbar zu dem Versuche drängt, den Bruch durch Ineinanderbildung des Getrennten auf phantasievolle Weise wieder zu heilen.

Erst mit diesem Versuche entsteht das eigentliche Bedürfniß der Kunst. Denn setzt sich die Vorstellung ihren nicht mehr nur unmittelbar in der vorhandenen Realität angeschauten Inhalt, losgelöst von diesem Daseyn, für sich fest, so ist hierdurch dem Geiste die Aufgabe gestellt, die allgemeinen Vorstellungen in erneuter aus dem Geiste producirter Weise für die Anschauung und Wahrnehmung phantasiereich herauszugestalten und in dieser Thätigkeit Kunstgebilde hervorzubringen. Da nun in der ersten Sphäre, innerhalb welcher wir uns noch befinden, diese Aufgabe nur symbolisch zu lösen ist, so kann es scheinen, als wenn wir jetzt schon auf dem Boden des eigentlich Symbolischen ständen. Dennoch ist dieß nicht der Fall.

Das Nächste was uns begegnet sind Gestaltungen einer gährenden Phantasie, welche in der Unruhe ihrer Phantasterei nur den Weg bezeichnet, der zu dem ächten Mittelpunkte der symbolischen Kunst hinleiten kann. Bei dem ersten Hervortreten nämlich des Unterschiedes und der Beziehung von Bedeutung und Darstellungsform ist Beides, das Scheiden sowohl als auch das Verknüpfen, noch verworrener Art. Diese Verworrenheit wird dadurch nothwendig, daß jede der unterschiedenen Seiten noch nicht zu einer Totalität gediehen ist, welche in sich selbst das Moment trägt, das die Grundbestimmung der anderen ausmacht, wodurch erst die wahrhaft adäquate Einheit und Versöhnung zu Stande kommen kann. Der Geist seiner Totalität nach bestimmt z. B. die Seite der äußeren Erscheinung ebenso sehr aus sich selber, als die in sich totale und gemäße Erscheinung für sich nur die äußere Existenz des Geistigen ist. Bei dieser ersten Trennung aber der vom Geist erfaßten Bedeutungen und der vorhandenen Welt der Erscheinung sind die Bedeutungen nicht die der concreten Geistigkeit, sondern Abstractionen und ihr Ausdruck das gleichfalls Unbegeistete und dadurch abstract nur Aeußere und Sinnliche. Der Drang der Unterscheidung und Vereinigung bleibt deshalb ein Taumel, der aus den sinnlichen Einzelnheiten unbestimmt und maaßlos unmit-

telbar zu den allgemeinsten Bedeutungen hinüberschweift, und für das innerlich im Bewußtseyn Erfaßte nur die schlechthin entgegengesetzte Form sinnlicher Gestaltungen zu finden weiß. Dieser Widerspruch ist es, welcher die einander widerstrebenden Elemente wahrhaft vereinen soll, doch von der einen Seite nur in die entgegengesetzte hineingetrieben, und aus dieser in die erste wieder zurückgewiesen sich nur ruhelos herüber und hinüber wirft, und in dem Hinundwiederschwanken und Gähren dieses Strebens nach Auflösung die Beschwichtigung schon gefunden glaubt. Statt der ächten Befriedigung ist deshalb gerade nur der Widerspruch selber als die wahre Vereinigung, und somit die unvollkommenste Einheit als das eigentlich der Kunst Entsprechende hingestellt. Die wahre Schönheit daher dürfen wir auf diesem Felde trüber Verwirrung nicht suchen. Denn in dem rastlos raschen Ueberspringen von einem Extrem in's andere finden wir einerseits an das sowohl seiner Einzelnheit als seiner elementarischen Erscheinung nach aufgenommene Sinnliche die Weite und Macht allgemeiner Bedeutungen in ganz inadäquater Weise geknüpft, andrerseits das Allgemeinste, wenn von demselben ausgegangen wird, in der umgekehrten Art mitten in die sinnlichste Gegenwart schamlos hineingerückt, und kommt auch das Gefühl dieser Unangemessenheit zum Bewußtseyn, so weiß sich die Phantasie nur durch Verzerrungen zu retten, indem sie die besondern Gestalten über ihre festumgränzte Besonderheit hinaustreibt, sie ausweitet, in's Unbestimmte verändert, in's Maaßlose steigert und auseinanderreißt, und dadurch in dem Streben nach Aussöhnung das Entgegengesetzte erst recht in seiner Versöhnungslosigkeit an's Licht bringt.

Diese ersten noch wildesten Versuche der Phantasie und Kunst treffen wir vornehmlich bei den alten Indern an. Ihr Hauptmangel dem Begriff dieser Stufe gemäß besteht darin, daß sie weder im Stande sind, die Bedeutungen für sich in ihrer Klarheit, noch die vorhandene Wirklichkeit in deren eigenthümlichen Gestalt und Bedeutsamkeit zu fassen. Die Inder haben sich daher auch

als zu einer historischen Auffassung der Personen und Begebenheiten unfähig erwiesen, denn zur geschichtlichen Betrachtung gehört die Nüchternheit, das Geschehene für sich in seiner wirklichen Gestalt, seinen empirischen Vermittlungen, Gründen, Zwecken und Ursachen aufzunehmen und zu verstehen. Dieser prosaischen Besonnenheit widerstrebt ihr Drang, alles und jedes auf das schlechthin Absolute und Göttliche zurückzuführen, und in dem Gewöhnlichsten und Sinnlichsten eine durch die Phantasie erschaffene Gegenwart und Wirklichkeit der Götter vor sich zu haben. In ihrer durcheinandergemischten Verwirrung des Endlichen und Absoluten gerathen sie daher, indem die Ordnung, der Verstand und die Festigkeit des alltäglichen Bewußtseyns und der Prosa ganz unberücksichtigt bleibt, bei aller Fülle und großartigen Kühnheit ebenso sehr in eine ungeheure Faselei des Phantastischen, welche von dem Innerlichsten und Tiefsten in die gemeinste Gegenwart überläuft, um das eine Extrem in das andre unmittelbar zu verkehren und zu verzerren.

Für die bestimmteren Züge dieser continuirlichen Trunkenheit, dieses Verrückens und Verrücktseyns haben wir hier nicht die religiösen Vorstellungen als solche, sondern nur die Hauptmomente, nach welchen diese Anschauungsweise der Kunst angehört, durchzugehen. Diese Hauptpunkte sind folgende.

1. Das eine Extrem des indischen Bewußtseyns ist das Bewußtseyn von dem Absoluten, als dem in sich schlechthin Allgemeinen, Unterschiedslosen und dadurch vollständig Unbestimmten. Diese äußerste Abstraction, indem sie weder besonderen Inhalt hat, noch als concrete Persönlichkeit vorgestellt ist, ergiebt sich nach keiner Seite hin als ein Stoff, den die Anschauung irgend gestalten könnte. Denn Brahman, als dieß oberste Göttliche überhaupt, ist den Sinnen und der Wahrnehmung durchaus entzogen, ja eigentlich nicht einmal ein Object für das Denken. Denn zum Denken gehört das Selbstbewußtseyn, das sich einen Gegenstand setzt, um darin sich zu finden. Jedes Verstehen schon ist eine Identification des Ich und Objects, eine Aussöhnung der außer-

halb dieses Verständnisses getrennten; was ich nicht verstehe, nicht erkenne, bleibt ein mir Fremdes und Andres. Die indische Art der Vereinigung aber des menschlichen Selbsts mit Brahman ist nichts als das stets gesteigerte Hinaufschrauben zu dieser äußersten Abstraction selber, in welcher nicht nur der gesammte concrete Inhalt, sondern auch das Selbstbewußtseyn untergegangen seyn muß, ehe der Mensch zu derselben hinzugelangen vermag. Deshalb kennt der Inder keine Versöhnung und Identität mit Brahman in dem Sinne, daß der Menschengeist sich dieser Einheit bewußt werde, sondern die Einheit besteht ihm darin, daß gerade das Bewußtseyn und Selbstbewußtseyn und damit aller Weltinhalt und Gehalt der eigenen Persönlichkeit total verschwinde. Die Ausleerung und Vernichtung zur absoluten Stumpfheit gilt als der höchste Zustand, der den Menschen zum obersten Gott selber, zu Brahman macht.

Diese Abstraction, welche zum Härtesten gehört, was der Mensch sich auferlegen kann, einerseits als Brahman und andrerseits als der rein theoretische innerliche Cultus des in sich Verdumpfens und Abtödtens, ist kein Gegenstand der Phantasie und Kunst, welche sich nur etwa bei Schilderung des Weges zu diesem Ziele in mannichfacheren Gebilden zu ergehen Gelegenheit erhält.

2. Umgekehrt springt die indische Anschauung aber ebenso sehr unmittelbar aus dieser Uebersinnlichkeit in die wildeste Sinnlichkeit über. Da jedoch die unmittelbare und dadurch ruhige Identität beider Seiten aufgehoben, und statt derselben die Differenz innerhalb der Identität zum Grundtypus geworden ist, so stößt uns dieser Widerspruch vermittlungslos aus dem Endlichsten in's Göttliche, aus diesem wieder in's Endlichste hinein, und wir leben unter den Gestaltungen, welche aus diesem wechselseitigen Verkehren der einen Seite in die andre entstehen, wie in einer Hexenwelt, wo keine Bestimmtheit der Gestalt, wenn man sie festzuhalten hofft, Stand hält, sondern plötzlich sich in's Entgegengesetzte verwandelt, oder sich zur Uebertriebenheit aufbläht und auseinanderspreizt.

Die allgemeinen Weisen nun, in welchen die indische Kunst zum Vorschein kommt, sind folgende.

a) Auf der einen Seite legt die Vorstellung in das unmittelbar Sinnliche und Einzelne den ungeheuersten Inhalt des Absoluten so hinein, daß dieses Einzelne selbst, wie es geht und steht, solch einen Inhalt in sich vollkommen darstellen und als derselbe für die Anschauung existiren soll. Im Râmâyana z. B. ist der Freund des Râmas, der Fürst der Affen Hanuman, eine Hauptgestalt und vollbringt die tapfersten Thaten. Ueberhaupt wird in Indien der Affe göttlich verehrt, und es giebt eine ganze Affenstadt. In dem Affen, als diesem einzelnen, wird der unendliche Inhalt des Absoluten angestaunt und vergöttert. Ebenso die Kuh Sabalâ, welche im Râmâyana gleichfalls in der Episode von Visvamitras Büßungen mit unermeßlicher Macht bekleidet erscheint. Weiter hinauf giebt es in Indien Familien, in welchen das Absolute selbst, als dieser wirkliche, wenn auch ganz stumpfe und einfältige Mensch vegetirt, der in seiner unmittelbaren Lebendigkeit und Gegenwart als Gott verehrt wird. Dasselbe finden wir auch im Lamaismus, wo auch ein einzelner Mensch als der gegenwärtige Gott der höchsten Anbetung genießt. In Indien aber wird diese Verehrung nicht nur Einem ausschließlich gezollt, sondern jeder Brahmane gilt von Hause aus durch die Geburt in seiner Kaste schon als Brahman, und hat die den Menschen mit Gott identificirende Wiedergeburt durch den Geist auf natürliche Weise schon durch die sinnliche Geburt vollbracht, so daß also die Spitze des Göttlichsten selber unmittelbar in die ganz gemeine sinnliche Wirklichkeit des Daseyns zurückfällt. Denn obschon es den Brahmanen zur heiligsten Pflicht gemacht ist, die Vedâs zu lesen, und dadurch die Einsicht in die Tiefen der Gottheit zu erlangen, so kann dieser Pflicht doch ebenso sehr, ohne dem Brahmanen seine Göttlichkeit zu nehmen, mit der größten Geistlosigkeit Genüge geschehen. In der ähnlichen Weise ist eins der allgemeinsten Verhältnisse, welches die Inder darstellen, das Erzeugen, Ent-

stehen, wie die Griechen den Eros als den ältesten Gott angeben. Dieß Erzeugen nun, die göttliche Thätigkeit wird wiederum in vielfachen Darstellungen ganz sinnlich genommen, und die männlichen und weiblichen Geschlechtstheile werden aufs heiligste gehalten. Ebenso sehr wird das Göttliche, wenn es auch für sich in seiner Göttlichkeit in die Wirklichkeit hineintritt, ganz trivial mitten in das Alltäglichste hineingezogen. So wird z. B. im Anfange des Râmâyana erzählt, wie Brahmâ zu Vâlmikis, dem mythischen Sänger des Râmâyana, gekommen sey. Vâlmikis empfängt ihn ganz in der gewöhnlichen indischen Weise, becomplimentirt ihn, setzt ihm einen Stuhl vor, bringt ihm Wasser und Früchte, Brahmâ setzt sich wirklich nieder und nöthigt auch seinen Wirth das Gleiche zu thun; so sitzen sie lange Zeit, bis endlich Brahmâ dem Vâlmikis befiehlt den Râmâyana zu dichten.

Dieß ist nun gleichfalls noch keine eigentlich symbolische Auffassung, denn obschon hier, wie das Symbol es fordert, die Gestalten aus dem Vorhandenen her aufgenommen und auf allgemeinere Bedeutungen angewendet werden, so fehlt hier doch die andre Seite, daß nämlich die besondern Existenzen nicht die absolute Bedeutung für die Anschauung wirklich *seyn*, sondern dieselbe nur *andeuten* sollen. Für die indische Phantasie sind der Affe, die Kuh, der einzelne Brahmane u. s. f. nicht ein verwandtes Symbol des Göttlichen, sondern sie sind als das Göttliche selber, als ein demselben adäquates Daseyn betrachtet und dargestellt.

Hierin aber liegt der Widerspruch, welcher die indische Kunst zu einer *zweiten* Weise der Auffassung hinübertreibt. Denn einerseits ist das schlechthin Unsinnliche, das Absolute als solches, die Bedeutung schlechthin, als das wahrhaft Göttliche ergriffen, auf der andern Seite die Einzelnheiten der concreten Wirklichkeit auch in ihrem sinnlichen Daseyn von der Phantasie unmittelbar als göttliche Erscheinungen angesehn. Zum Theil zwar sollen sie nur besondre Seiten des Absoluten ausdrücken, doch auch dann noch ist das unmittelbare Einzelne, das als gemäßes Daseyn dieser

bestimmten Allgemeinheit dargestellt wird, diesem seinen Inhalt schlechthin nur ungemäß und mit demselben in um so grellerem Widerspruch, als die Bedeutung hier schon in ihrer Allgemeinheit gefaßt und doch ausdrücklich in dieser Allgemeinheit als mit dem Sinnlichsten und Einzelnsten unmittelbar von der Phantasie in Identität gesetzt ist.

b) Die nächste Lösung dieses Zwiespalts sucht nun die indische Kunst, wie bereits oben ist angedeutet worden, in der Maaßlosigkeit ihrer Gebilde. Die einzelnen Gestalten, um die Allgemeinheit als sinnliche Gestalten selber erreichen zu können, werden in's Colossale, Groteske wild auseinandergezerrt. Denn die einzelne Gestalt, welche nicht sich selber und die ihr als besonderer Erscheinung eigenthümliche, sondern eine außerhalb ihrer liegende allgemeine Bedeutung ausdrücken soll, genügt nun der Anschauung nicht eher, als bis sie aus sich selber heraus in's Ungeheure hin ohne Ziel und Maaß fortgerissen wird. Hier ist es denn vornehmlich die verschwenderischste Uebertreibung der Größe, in der räumlichen Gestalt sowohl als auch in der zeitlichen Unermeßlichkeit, und die Vervielfältigung ein und derselben Bestimmtheit, die Vielköpfigkeit, die Menge der Arme u. s. f., durch welche das Erreichen der Weite und Allgemeinheit der Bedeutungen erstrebt wird. Das Ei z. B. schließt den Vogel ein. Diese einzelne Existenz nun wird zu der unermeßlichen Vorstellung eines Welteies als Einhüllung des allgemeinen Lebens aller Dinge erweitert, in welchem Brahmâ, der zeugende Gott, thatlos ein Schöpfungsjahr zubringt, bis durch seinen bloßen Gedanken die Hälften des Eies auseinanderfallen. Außer natürlichen Gegenständen werden nun auch menschliche Individuen und Begebenheiten ebenso sehr zur Bedeutung eines wirklichen göttlichen Thuns in einer Weise erhöht, daß weder das Göttliche für sich noch das Menschliche kann festgehalten werden, sondern Beides stets ineinander herüber und hinübergewirrt erscheint. Hieher gehören besonders die Incarnationen der Götter, hauptsächlich Vischnus, des erhaltenden Gottes, dessen

Thaten einen Hauptinhalt der großen epischen Gedichte abgeben. Die Gottheit geht in diesen Verkörperungen unmittelbar in die weltliche Erscheinung über. So ist Râmas die siebente Incarnation Wischnus (Râmatschandra). Nach einzelnen Bedürfnissen, Handlungen, Zuständen, Gestalten und Weisen des Benehmens zeigt es sich in diesen Gedichten, daß ihr Inhalt hergenommen sei aus zum Theil wirklichen Begebenheiten, aus den Thaten älterer Könige, welche neue Zustände der Ordnung und Gesetzlichkeit zu gründen kräftig waren, und man ist deshalb mitten im Menschlichen auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Umgekehrt aber ist dann Alles wieder erweitert, ins Nebulose ausgedehnt, in's Allgemeine hinübergespielt, so daß man den kaum gewonnenen Boden wieder verliert, und nicht weiß wo man ist. Aehnlich geht es auch in der Sakuntala zu. Anfangs haben wir die zarteste duftigste Liebeswelt vor uns, in welcher alles in menschlicher Weise seinen gemäßen Gang geht, dann aber werden wir plötzlich dieser ganzen concreten Wirklichkeit entrückt, und in die Wolken in Indras Himmel hinübergehoben, wo Alles verändert ist und aus seinem bestimmten Kreise heraus zu allgemeinen Bedeutungen des Naturlebens im Verhältniß zu Brahmanen und der Macht über die Naturgötter, welche durch strenge Büßungen dem Menschen verliehen wird, erweitert.

Auch diese Darstellungsweise ist nicht eigentlich symbolisch zu nennen. Denn das eigentliche Symbol läßt die bestimmte Gestalt, welche sie verwendet, in ihrer Bestimmtheit bestehen wie sie ist, weil sie darin nicht das unmittelbare Daseyn der Bedeutung ihrer Allgemeinheit nach anschauen will, sondern in den verwandten Qualitäten des Gegenstandes auf die Bedeutung nur hinweist. Die indische Kunst aber, obschon sie Allgemeinheit und einzelne Existenz scheidet, fordert dessen ohnerachtet noch die unmittelbare durch die Phantasie producirte Einheit beider, und muß deshalb das Daseyende seiner Begrenztheit entnehmen, und in selbst sinnlicher Weise in's Unbestimmte vergrößern und überhaupt

verwandeln und verunstalten. In diesem Zerfließen der Bestimmtheit und in der Verwirrung, welche dadurch hervorkommt, daß immer der höchste Gehalt in Dinge, Erscheinungen, Begebnisse und Thaten hineingelegt wird, welche in ihrer Begrenztheit die Macht solches Inhalts weder an und für sich in sich haben, noch auszudrücken fähig sind, kann man daher eher einen Anklang der Erhabenheit als das eigentlich Symbolische suchen. Im Erhabenen nämlich, wie wir es noch später werden kennen lernen, drückt die endliche Erscheinung das Absolute, das sie zur Anschauung bringen soll, nur so aus, daß an der Erscheinung selber heraustritt, sie könne den Inhalt nicht erreichen. So ist es z. B. mit der Ewigkeit. Ihre Vorstellung wird erhaben, wenn sie soll in zeitlicher Weise ausgesprochen werden, indem jede größte Zahl immer noch nicht genügend ist, und fort und fort ohne zu Ende zu kommen vermehrt werden muß. Wie es von Gott heißt: tausend Jahre sind vor dir ein Tag. In dieser und ähnlicher Art enthält die indische Kunst Vieles, das diesen Ton der Erhabenheit anzuschlagen beginnt. Der große Unterschied jedoch von der eigentlichen Erhabenheit besteht darin, daß die indische Phantasie in solchen wilden Gestaltungen das Negativsetzen der Erscheinungen, welche sie vorführt, nicht vollbringt, sondern gerade durch jene Maaßlosigkeit und Unbegrenztheit den Unterschied und Widerspruch des Absoluten und seiner Gestaltung ausgelöscht und verschwunden glaubt. — So wenig wir sie nun in dieser Uebertreibung als eigentlich symbolisch und erhaben gelten lassen können, ebenso wenig ist sie eigentlich schön. Denn sie giebt uns zwar, hauptsächlich in Schilderung des Menschlichen als solchen viel Liebliches und Mildes, viel freundliche Bilder und zarte Empfindungen, die glänzendsten Naturbeschreibungen und reizendsten, kindlichsten Züge der Liebe und unbefangenen Unschuld, ebenso viel Großartiges und Edles, aber was die allgemeinen Grundbedeutungen betrifft, so bleibt das Geistige umgekehrt doch immer wieder ganz sinnlich, das Platteste steht neben dem Höchsten, die Bestimmtheit ist zer-

stört, das Erhabene bloße Grenzenlosigkeit, und was dem Mythos angehört geht größtentheils nur zur Phantastik einer ruhelos umhersuchenden Einbildungskraft und verstandlosen Gestaltungsgabe fort.

c) Die reinste Weise nun endlich der Darstellung, welche wir auf dieser Stufe finden, ist die Personification und die menschliche Gestalt überhaupt. Indem jedoch die Bedeutung hier noch nicht als freie geistige Subjectivität zu fassen ist, sondern entweder irgend eine abstracte, in ihrer Allgemeinheit aufgenommene Bestimmtheit, oder das bloß Natürliche, das Leben der Ströme, Berge, Gestirne, der Sonne enthält, so ist es eigentlich unter der Würde der menschlichen Gestalt als Ausdruck für diese Art des Inhalts benutzt zu werden. Denn ihrer wahren Bestimmung nach spricht der menschliche Körper sowohl, als auch die Form menschlicher Thätigkeiten und Begebnisse nur den concreten inneren Gehalt des Geistes aus, der in dieser seiner Realität bei sich selber ist, und daran nicht nur ein Symbol oder äußeres Zeichen hat.

Auf der einen Seite bleibt daher die Personification, wenn auch die Bedeutung, die sie darzustellen berufen wird, dem Geistigen ebenso als dem Natürlichen angehören soll, der Abstraction der Bedeutung wegen, auf dieser Stufe gleichfalls noch oberflächlich, und bedarf für die nähere Veranschaulichung noch mannichfach anderweitiger Gestaltungen, mit denen sie sich vermischt und dadurch selber verunreinigt wird. Nach der andern Seite hin ist es nicht die Subjectivität und deren Gestalt, welche hier das Bezeichnende ist, sondern ihre Aeußerungen, Thaten u. s. f., denn im Thun und Handeln erst liegt die bestimmtere Besonderung, welche mit dem bestimmten Inhalt der allgemeinen Bedeutungen in Bezug gebracht werden kann. Dann aber tritt wieder der Mangel ein, daß nicht das Subject, sondern nur die Aeußerung desselben, das Bedeutende ist, so wie die Verwirrung, daß die Begebenheiten und Thaten, statt die Realität und das sich

verwirklichende Daseyn des Subjects zu seyn, ihren Inhalt und ihre Bedeutung anderswo her erhalten. Eine Reihe solcher Handlungen kann daher wohl in sich selbst eine Folge und Consequenz haben, die sich aus dem Inhalte herschreibt, welchem solch eine Reihe zum Ausdrück dient, diese Consequenz aber wird durch das Personificiren und Vermenschlichen ebenso sehr wieder unterbrochen und theilweise aufgehoben, weil das Subjectiviren umgekehrt auch zur Willkühr des Thuns und der Aeußerungen hinführt, so daß also Bedeutendes und Bedeutungsloses um so bunter und regelloser durcheinanderspielt, je weniger die Phantasie ihre Bedeutungen und deren Gestalten in einen gründlichen und festen Zusammenhang zu bringen befähigt ist. — Wird aber das nur Natürliche zum alleinigen Inhalte genommen, so ist das Natürliche seinerseits nicht würdig die menschliche Gestalt zu tragen, und diese, als nur dem geistigen Ausdruck gemäß, ihrerseits unfähig das bloß Natürliche darzustellen.

In allen diesen Beziehungen kann dieß Personificiren nicht wahrhaft seyn, denn die Wahrheit in der Kunst fordert, wie die Wahrheit überhaupt, das Zusammenstimmen des Innern und Aeußern, des Begriffs und der Realität. Die griechische Mythologie personificirt zwar auch den Pontus, Skamander, sie hat ihre Flußgötter, Nymphen, Dryaden, und macht überhaupt die Natur mannichfach zum Inhalt ihrer menschlichen Götter. Sie läßt jedoch die Personification nicht bloß formell und oberflächlich, sondern bildet daraus Individuen, an welchen die bloße Naturbedeutung zurücktritt, und das Menschliche dagegen, das solchen Naturinhalt in sich aufgenommen hat, das Hervorstechende wird. Die indische Kunst aber bleibt bei der grotesken Vermischung des Natürlichen und Menschlichen stehn, so daß keine Seite zu ihrem Rechte kommt, und beide sich wechselseitig verunstalten.

Im Allgemeinen sind auch diese Personificationen noch nicht eigentlich symbolisch, weil sie ihrer formellen Oberflächlichkeit wegen mit dem bestimmteren Gehalt, den sie symbolisch ausdrücken

sollten, in keiner wesentlichen Beziehung und engeren Verwandtschaft stehn. Zugleich beginnt aber in Rücksicht auf die besonderen anderweitigen Gestaltungen und Attribute, mit welchen dergleichen Personificationen untermischt erscheinen, und welche die bestimmteren den Göttern beigelegten Qualitäten ausdrücken sollen, das Streben nach symbolischen Darstellungen, für welche die Personification dann mehr nur die allgemeine zusammenfassende Form bleibt.

Was die hauptsächlicheren Anschauungen betrifft, welche hieher gehören, so ist zuvörderst des Trimûrtis d. h. der dreigestaltigen Gottheit Erwähnung zu thun. Zu ihr gehört erstens Brahmâ, die hervorbringende zeugende Thätigkeit, der Weltschöpfer, Herr der Götter u. s. f. Einerseits wird er von Brahman (als Neutrum), von dem obersten Wesen unterschieden, und ist dessen Erstgeborner, andrerseits aber fällt er auch wieder mit dieser abstracten Gottheit zusammen, wie überhaupt bei den Indern die Unterschiede sich nicht in ihren Grenzen festzuhalten vermögen, sondern theils verwischt werden, theils ineinander übergehen. Die nähere Gestalt nun hat viel Symbolisches: er wird mit vier Köpfen und vier Händen abgebildet, mit Scepter, Ring u. s. f.; in Farbe ist er roth, was auf die Sonne hindeutet, da diese Götter immer zugleich allgemeine Naturbedeutungen in sich tragen, welche in ihnen personificirt werden. Der zweite Gott des Trimûrtis ist Vischnus der erhaltende Gott, der dritte Sivas, der zerstörende. Die Symbole für diese Götter sind unzählig. Denn bei der Allgemeinheit ihrer Bedeutungen fassen sie unendlich viele einzelne Wirkungen in sich, theils in Bezug auf besondere Naturerscheinungen, hauptsächlich elementarische, wie z. B. Vischnus die Qualität des Feurigen (Wilson's Lexikon s. v. 2.) hat, theils auch geistige, was denn immer bunt durch einander gährt, und für die Anschauung häufig die widerwärtigsten Gestalten zum Vorschein bringt.

Bei diesem dreigestaltigen Gott zeigt es sich sogleich am deut-

lichsten, daß hier die geistige Gestalt noch nicht in ihrer Wahrheit auftreten kann, weil das Geistige nicht die eigentliche durchgreifende Bedeutung ausmacht. Geist würde diese Dreiheit von Göttern seyn, wenn der dritte Gott eine concrete Einheit und Rückkehr zu sich aus der Unterscheidung und Verdopplung wäre. Denn der wahren Vorstellung nach ist Gott Geist als diese thätige absolute Unterscheidung und Einheit, welche überhaupt den Begriff des Geistes ausmacht. Im Trimûrtis aber ist der dritte Gott nicht etwa die concrete Totalität, sondern selber nur Eine Seite zu den zwei anderen, und deshalb gleichfalls eine Abstraction, kein Rückgehn in sich, sondern nur ein Uebergehn in Anderes, ein Verwandeln, Erzeugen und Zerstören. Man muß sich deshalb sehr hüten, in solchen ersten Ahnungen der Vernunft schon die höchste Wahrheit wiederfinden, und in diesem Anklange, der dem Rhythmus nach allerdings die Dreiheit enthält, welche eine Hauptvorstellung des Christenthums ausmacht, bereits die christliche Dreieinigkeit erkennen zu wollen

Von Brahman und dem Trimûrtis aus geht nun die indische Phantasie noch weiter zu einer unermeßlichen Anzahl der vielgestaltigsten Götter phantastisch fort. Denn jene allgemeinen Bedeutungen, welche als das wesentlich Göttliche aufgefaßt sind, lassen sich in tausend und abertausend Erscheinungen wiederfinden, welche nun selbst als Götter personificirt und symbolisirt werden, und einem klaren Verständniß bei der Unbestimmtheit und durcheinanderwerfenden Unstätigkeit der Phantasie, welche in ihren Erfindungen nichts seiner eigentlichen Natur nach behandelt, und alles und jedes von seinem Platze rückt, die größten Hindernisse in den Weg stellen. Für diese untergeordneten Götter, an deren Spitze Indras, Luft und Himmel, steht, geben vornehmlich die allgemeinen Naturkräfte, die Gestirne, Ströme, Gebirge, in den verschiedenen Momenten ihres Wirkens, ihrer Veränderung, ihres seegenvollen oder schädlichen, erhaltenden oder zerstörenden Einflusses, den näheren Inhalt ab.

Einer der hauptsächlichsten Gegenstände aber der indischen Phantasie und Kunst ist das Entstehen der Götter und aller Dinge, die Theogonie und Kosmogonie. Denn diese Phantasie ist überhaupt in dem steten Proceß begriffen, das Sinnlichkeitsloseste in die äußere Erscheinung mitten hineinzuführen, so wie umgekehrt das Natürlichste und Sinnlichste wieder durch die äußerste Abstraction auszulöschen. In der ähnlichen Weise wird das Entstehen der Götter aus der obersten Gottheit, und das Wirken und Daseyn des Brahmâ, Vischnus, Sivas in den besonderen Dingen, in Bergen, Wassern, menschlichen Ereignissen dargestellt. Dergleichen Inhalt kann denn einerseits für sich besondre Göttergestalt erhalten, andrerseits aber gehn diese Götter wieder in die allgemeinen Bedeutungen der höchsten Götter auf. Solcher Theogonien und Kosmogonien giebt es in großer Anzahl, und von unendlicher Mannichfaltigkeit. Wenn man daher sagt: so haben sich die Inder die Erschaffung der Welt, die Entstehung aller Dinge vorgestellt, so kann dieß nur immer für eine Secte oder ein bestimmtes Werk gelten, denn anderwärts findet sich dasselbe immer wieder anders. Die Phantasie dieses Volkes ist in ihrem Bilden und Gestalten unerschöpflich.

Eine Hauptvorstellung, welche sich durch die Entstehungsgeschichten hindurchzieht, ist statt der Vorstellung eines geistigen Schaffens die immer wiederkehrende Veranschaulichung des natürlichen Zeugens. Wenn man mit diesen Anschauungsweisen bekannt ist, so hat man den Schlüssel für viele Darstellungen, welche unser Gefühl der Schaam ganz verwirren, indem die Schaamlosigkeit auf's Aeußerste getrieben ist, und in ihrer Sinnlichkeit in's Unglaubliche geht. Ein glänzendes Beispiel dieser Art und Weise der Auffassung bietet die berühmte und bekannte Episode aus dem Râmâyana, die Herabkunft der Gangâ dar. Sie wird erzählt, als Râmas zufällig an den Ganges kommt. Der winterliche beeiste Himavân, der Fürst der Berge, hatte mit der schlanken Menâ zwei Töchter gezeugt, Gangâ, die ältere, und

die schöne Umâ, die jüngere. Die Götter, besonders Indras hatten den Vater gebeten, ihnen Gangâ, damit sie die heiligen Gebräuche begehn könnten, zu senden; und da Himavat sich ihrem Gesuche willfährig erweist, steigt Gangâ zu den seligen Göttern empor. Nun folgt die weitere Geschichte der Umâ, welche, nachdem sie viele wunderbare Thaten der Demuth und Büßung vollbracht hat, an Rudras, d. h. Sivas vermählt wird. Aus dieser Ehe entstehen wilde unfruchtbare Gebirge. Hundert Jahre lang lag Sivas mit Umâ in ehelicher Umarmung, ohne Unterbrechung, so daß die Götter, erschreckt über Sivas Zeugungsmacht und voll Angst vor dem zu gebährenden Kinde, ihn bitten, er möge seine Kraft der Erde zuwenden. Diese Stelle hat der englische Uebersetzer nicht wörtlich übertragen mögen, weil sie jede Zucht und Schaam allzu sehr bei Seite setze. Sivas giebt denn auch den Bitten der Götter Gehör, er läßt von weiterem Zeugen ab, um nicht das Universum zu zerstören, und schleudert seinen Saamen auf die Erde; von Feuer durchdrungen entsteht daraus der weiße Berg, der Indien von der Tartarei trennt. Umâ aber geräth darüber in Zorn und Wuth, und verwünscht alle Gatten. Dieß sind zum Theil gräuliche frazzenhafte Gebilde, die unserer Phantasie und allem Verstande widerstreben, so daß sie, statt wirklich darzustellen, nur merken lassen, was als die eigentliche Bedeutung zu nehmen sey. Schlegel hat diesen Theil der Episode nicht übersetzt, sondern erzählt nur, wie Gangâ wieder auf die Erde herabgekommen sey. Dieß geschah folgendermaaßen. Ein Vorfahr des Râmas, Sagaras, hatte einen bösen Sohn, von einer zweiten Frau aber 60,000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kamen, doch in Krügen mit geläuterter Butter zu starken Männern großgezogen wurden. Nun wollte Sagaras eines Tages ein Roß opfern, das ihm aber Vischnus in Schlangengestalt entreißt. Da sendet Sagaras die 60,000 aus. Vischnus Hauch, als sie ihm nach großen Mühseligkeiten und vielem Suchen nahen, verbrennt sie zu Asche. Nach langwierigem Harren zieht endlich ein Enkel

des Sagaras, Ansumân der Strahlende, Sohn des Asamandschas, aus, um seine 60,000 Oheime und das Opferpferd wiederzufinden. Er trifft auch wirklich auf das Roß, Siwas und den Aschenhaufen; der Vogelkönig Garudas aber verkündigt ihm, wenn nicht der Strom der heiligen Gangâ vom Himmel herab über den Aschenhaufen fließe, würden seine Verwandten nicht wieder ins Leben zurückkehren. Da unterzieht sich der wackre Ansumân 32,000 Jahre lang auf dem Gipfel des Himavân den strengsten Büßungen. Vergebens. Weder seine eigenen Kasteiungen noch die 30,000jährigen seines Sohnes Dwilipas helfen das Geringste. Erst dem Sohne des Dwilipas, dem herrlichen Bhagîrathas gelingt das große Werk nach wiederum tausendjähriger Büßung. Nun stürzt die Gangâ herab, damit sie jedoch nicht die Erde zertrümmre, hält jetzt Siwas sein Haupt unter, so daß sich in seinen Locken das Wasser verläuft. Da sind denn wieder neue Büßungen des Bhagîrathas erforderlich, um die Gangâ aus diesen Locken zum Weiterströmen zu befreien. Endlich ergießt sie sich in sechs Strömen, den siebenten leitet Bhagîrathas nach gewaltigen Nöthen bis zu den 60,000 hin, welche zum Himmel aufsteigen, während Bhagîrathas selber sein Volk noch lange in Frieden beherrscht.

Von der ähnlichen Art als die indischen Theogonien sind auch andre, die scandinavischen z. B. und die griechischen. In allen ist die Hauptkategorie das Zeugen und Erzeugtwerden, keine aber wirft sich so wild und in ihren Gestaltungen zum großen Theil mit solcher Willkühr und Unangemessenheit der Erfindung umher. Die Theogonie des Hesiodus vornehmlich ist viel durchsichtiger und bestimmter, so daß man jedesmal weiß wo man ist, und die Bedeutung klar erkennt, da sie heller hervorsticht und darthut, daß die Gestalt und das Aeußre an ihr nur äußerlich erscheint. Sie beginnt mit dem Chaos, dem Erebos, Eros, der Gaia; Gaia bringt den Uranos aus sich selbst hervor, und erzeugt dann mit ihm die Gebirge, den Pontus u. s. f., auch den

Kronos und die Cyclopen, Centimanen, welche Uranus aber bald nach ihrer Geburt in den Tartarus einschließt. Gaia leitet den Kronos dazu an, den Uranos zu entmannen; es geschieht; das Blut fängt die Erde auf, und daraus hervor wachsen die Erinnyen und Giganten; das Schaamglied fängt das Meer auf, und dem Schaume des Meers entsteigt die Cytherea. Dieß Alles ist klarer und fester zusammengehalten, und bleibt auch nicht bei dem Kreise bloßer Naturgötter stehn.

3. Suchen wir jetzt nach einem Uebergangspunkte zum eigentlichen Symbol hin, so können wir denselben gleichfalls in der indischen Phantasie bereits seinen Anfängen nach finden. Wie geschäftig die indische Phantasie auch seyn mag, die sinnliche Erscheinung zu einer Vielgötterei heraufzuschrauben, welche in der gleichen Maaßlosigkeit und Veränderlichkeit kein anderes Volk aufzuweisen hat, so bleibt sie dennoch in mannichfaltigen Anschauungen und Erzählungen immer wieder jener geistigen Abstraction des obersten Gottes eingedenk, mit welchem verglichen das Einzelne, Sinnliche, Erscheinende als ungöttlich, unangemessen und deshalb als etwas erfaßt wird, das negativ gesetzt und aufgehoben werden müsse. Denn gerade dieß Umschlagen der einen Seite in die andere macht, wie gleich anfangs gesagt ist, den eigenthümlichen Typus und die unbeschwichtigte Versöhnungslosigkeit der indischen Anschauung aus. Ihre Kunst ist es daher auch nicht müde geworden, das sich Aufgeben des Sinnlichen, und die Kraft geistiger Abstraction und innerer Versenkung aufs vielfachste zu gestalten. Hieher gehören die Darstellungen der langwierigen Büßungen und tiefen Betrachtungen, von denen nicht nur die ältesten epischen Gedichte, der Râmâyana und Mahâbhârata, sondern auch viele andere poetische Kunstwerke die wichtigsten Proben liefern. Dergleichen Büßungen werden zwar häufig aus Ehrgeiz oder doch wenigstens zu bestimmten Zwecken unternommen, welche nicht zu der höchsten und letzten Vereinigung mit Brahman und zur Abtödtung des Irdischen und Endlichen führen sollen, — als z. B.

zu dem Zweck, die Macht eines Brahmanen zu erlangen, — zugleich aber liegt doch immer die Anschauung darin, daß die Büßung und die Ausdauer der von allem Bestimmten mehr und mehr sich abwendenden Meditation über die Geburt in einem bestimmten Stande, so wie über die Gewalt des nur Natürlichen und der Naturgötter hinausheben. Weshalb sich denn besonders der Götterfürst Indras den strengen Büßern widersetzt, und sie abzulocken versucht, oder wenn keine Lockung fruchtet, die obern Götter anruft ihm beizustehn, weil sonst der ganze Himmel würde in Verwirrung kommen.

In der Darstellung solcher Buße und ihrer verschiedenen Arten, Stufen, Graden, ist die indische Kunst fast eben so erfinderisch als in ihrer Vielgötterei, und betreibt das Geschäft solcher Erfindung mit großem Ernst.

Dieß macht den Punkt aus, von welchem wir weiter umherblicken können.

C. Die eigentliche Symbolik.

Sowohl für die symbolische als auch für die schöne Kunst ist es nothwendig, daß die Bedeutung, welche sie zu gestalten unternimmt, nicht nur, wie es im Indischen der Fall ist, aus der ersten unmittelbaren Einheit mit ihrem äußeren Daseyn, die noch vor aller Trennung und Unterscheidung liegt, heraustrete, sondern daß die Bedeutung für sich frei von der unmittelbar sinnlichen Gestalt werde. Diese Befreiung kann nur in sofern vor sich gehn, als das Sinnliche und Natürliche in sich selber als negativ, als das Aufzuhebende und Aufgehobene erfaßt und angeschaut wird.

Weiter jedoch ist es erforderlich, daß die Negativität, welche als das Vergehen und das Sichaufheben des Natürlichen zur Erscheinung gelangt, als die absolute Bedeutung der Dinge überhaupt, als Moment des Göttlichen aufgenommen und gestaltet werde. — Damit haben wir jedoch die indische Kunst schon verlassen. Denn der indischen Phantasie fehlt es zwar nicht an

der Anschauung des Negativen; Siwas ist der Zerstörer wie der Zeuger, Indras stirbt, ja die Vernichterin Zeit, personificirt als Kâla der furchtbare Riese, zerstört das gesammte Weltreich und alle Götter, selbst den Trimûrtis, der gleichfalls in Brahman aufgeht, wie das Individuum in seiner Identification mit dem obersten Gott sich und sein gesammtes Wissen und Wollen hinschwinden läßt. In diesen Anschauungen aber ist das Negative theils nur ein Verwandeln und Verändern, theils nur die Abstraction, welche das Bestimmte fallen läßt, um zu der unbestimmten und dadurch leeren und gehaltlosesten Allgemeinheit hinzudringen. Die Substanz des Göttlichen dagegen bleibt im Gestaltenwechsel, Uebergehn, Fortschreiten zur Vielgötterei und Wiederaufhebung derselben zu dem einen höchsten Gott unverändert ein und dieselbige. Sie ist nicht dieser eine Gott, der in sich selbst, als dieser Eine, das Negative als seine eigene zu seinem Begriff nothwendig gehörige Bestimmtheit hat. Gleichmäßig liegt in der parsischen Anschauung das Verderbenbringende und Schädliche außerhalb des Ormuzd in Ariman, und bringt dadurch nur einen Gegensatz und Kampf hervor, der nicht dem einen Gotte, dem Ormuzd, als ein in ihm selber zugetheiltes Moment angehört.

Der nähere Fortschritt, den wir jetzt zu machen haben, besteht daher darin, daß einerseits das Negative, durch das Bewußtseyn für sich als das Absolute fixirt, auf der anderen Seite aber nur als ein Moment des Göttlichen angesehn ist, als ein Moment jedoch, welches nicht nur außerhalb des wahrhaft Absoluten in einen anderen Gott fällt, sondern dem Absoluten so zugeschrieben wird, daß der wahre Gott als das Negativwerden seiner selber erscheint und dadurch das Negative zu seiner ihm immanenten Bestimmung hat.

Durch diese weitere Vorstellung wird das Absolute zum erstenmal in sich concret, als Bestimmtheit seiner in sich selbst, und dadurch eine Einheit in sich, deren Momente sich für die Anschauung als die unterschiedenen Bestimmungen ein und desselben

Gottes ergeben. Denn das Bedürfniß der Bestimmtheit der absoluten Bedeutung in sich ist es eben, um dessen nächste Befriedigung es sich hier vornehmlich handelt. Die bisherigen Bedeutungen blieben ihrer Abstraction wegen das schlechthin Unbestimmte und deshalb Gestaltlose, oder fielen, wenn sie umgekehrt zur Bestimmtheit fortschritten, entweder unmittelbar mit dem Naturdaseyn zusammen, oder geriethen in einen Kampf des Gestaltens, der es zu keiner Ruhe und Versöhnung brachte. Diesem zwiefachen Mangel ist jetzt dem innern Gedankengange wie dem äußern Verlauf der Völkeranschauungen nach in folgender Weise abgeholfen.

Erstens knüpft sich ein näheres Band zwischen Innerem und Aeußerem dadurch, daß jedes Bestimmen des Absoluten in sich schon ein Beginn des Herausgehens zur Aeußrung ist. Denn jedes Bestimmen ist Unterscheiden in sich; das Aeußere als solches aber ist immer bestimmt und unterschieden, und deshalb eine Seite vorhanden, nach welcher das Aeußere für die Bedeutung sich entsprechender als auf den bisher betrachteten Stufen zeigt. Die erste Bestimmtheit aber und Negation in sich des Absoluten, kann nicht die freie Selbstbestimmung des Geistes als Geistes, sondern selber nur die unmittelbare Negation seyn. Die unmittelbare und dadurch natürliche in ihrer umfassendsten Weise ist der Tod. Das Absolute wird deshalb jetzt so gefaßt, daß es in dieß Negative als in eine seinem eigenen Begriff zukommende Bestimmung einzugehn, und den Weg des Ersterbens und des Todes zu betreten hat. Wir sehn deshalb die Verherrlichung des Todes und Schmerzes zunächst als den Tod des ersterbenden Sinnlichen im Bewußtseyn der Völker aufgehn; der Tod des Natürlichen wird als ein nothwendiges Glied im Leben des Absoluten gewußt. Das Absolute jedoch auf der einen Seite, um dieß Moment des Todes durchzumachen, muß entstehen und ein Daseyn haben, während es auf der anderen nicht bei der Vernichtung des Todes stehen bleibt, sondern daraus sich zur positiven Einheit in sich in erhöhter Weise herstellt. Das Sterben ist

deshalb hier nicht etwa als die ganze Bedeutung, sondern nur als eine Seite derselben genommen, und das Absolute zwar als ein Aufheben seiner unmittelbaren Existenz, als ein Vorübergehen und Vergehen, umgekehrt aber auch als eine Rückkehr in sich selbst, als ein Auferstehen und In-sich-ewig-und-göttlichseyn durch diesen Proceß des Negativen gefaßt. Denn der Tod hat eine gedoppelte Bedeutung; einmal ist er das selbst unmittelbare Vergehen des Natürlichen, das andremal der Tod des nur Natürlichen und dadurch die Geburt eines Höheren, des Geistigen, welchem das bloß Natürliche in der Weise abstirbt, daß der Geist dieß Moment als zu seinem Wesen gehörig an sich selbst hat.

Deshalb kann aber zweitens die Naturgestalt in ihrer Unmittelbarkeit und sinnlichen Existenz nicht mehr so aufgefaßt werden, daß sie mit der in ihr erschauten Bedeutung zusammenfalle, weil ja die Bedeutung des Aeußerlichen selber darin besteht, in seinem realen Daseyn zu ersterben und sich aufzuheben.

In der gleichen Weise drittens fällt der bloße Kampf der Bedeutung und Gestalt und die Gährung der Phantasie fort, welche in Indien das Phantastische hervorbrachte. Die Bedeutung ist zwar auch jetzt noch nicht in ihrer von der vorhandenen Realität befreiten reinen Einheit mit sich als Bedeutung in vollendet gereinigter Klarheit gewußt, so daß sie ihrer veranschaulichenden Gestalt gegenübertreten könnte. Umgekehrt aber soll auch nicht die einzelne Gestalt, als dieses einzelne Thiergebilde, oder diese menschliche Personification, Begebenheit, Handlung, eine unmittelbar angemessene Existenz des Absoluten zur Anschauung bringen. Diese schlechte Identität ist um ebenso weit bereits überschritten, als jene vollkommene Befreiung noch nicht erreicht ist. An die Stelle von Beidem setzt sich diejenige Darstellungsart, welche wir oben schon als die eigentlich symbolische bezeichnet haben. Einerseits kann sie jetzt hervortreten, weil das Innerliche und als Bedeutung Erfaßte nicht mehr wie im Indischen nur kommt und geht, herüber und hinüber sich bald unmittelbar

in die Aeußerlichkeit versenkt, bald sich aus derselben in die Einsamkeit der Abstraction zurückzieht, sondern sich für sich gegen die bloß natürliche Realität zu befestigen anfängt. Andrerseits muß jetzt das Symbol zur Gestaltung gelangen. Denn obschon die vollständig hierhergehörige Bedeutung das Moment der Negativität des Natürlichen zu ihrem Inhalte hat, so beginnt doch das wahrhaft Innre sich erst aus dem Natürlichen herauszuringen, und ist deshalb selber noch in die äußere Erscheinungsweise verschlungen, so daß es nicht für sich selbst schon, ohne äußere Gestalt, in seiner klaren Allgemeinheit in's Bewußtseyn kommen kann.

Dem Begriff desjenigen, was überhaupt im Symbolischen die Grundbedeutung ausmacht, entspricht nun die Gestaltungsart in der Weise, daß die bestimmten Naturformen und menschlichen Handlungen in ihrer vereinzelten Eigenthümlichkeit weder nur sich selbst darstellen und bedeuten, noch das unmittelbar in ihnen als vorhanden anschaubare Göttliche zum Bewußtseyn bringen sollen. Ihr bestimmtes Daseyn soll in seiner besondren Gestalt nur Qualitäten haben, welche auf eine mit ihnen verwandte umfassendere Bedeutung hindeuten. Deshalb bildet gerade jene allgemeine Dialektik des Lebens, das Entstehen, Wachsen, Untergehn und Wiederhervorgehn aus dem Tode auch in dieser Beziehung den gemäßen Inhalt für die eigentlich symbolische Form, weil sich fast in allen Gebieten des natürlichen und geistigen Lebens Erscheinungen finden, welche diesen Proceß zum Grunde ihrer Existenz haben, und daher zur Veranschaulichung solcher Bedeutungen und zur Hinweisung auf sie gebraucht werden können. Denn zwischen beiden Seiten findet in der That eine wirkliche Verwandtschaft statt. So entstehen die Pflanzen aus ihrem Saamen, sie keimen, wachsen, blühn, bringen Frucht, die Frucht verdirbt und bringt wieder neuen Saamen. Die Sonne in ähnlicher Weise steht im Winter niedrig, im Frühling steigt sie hoch hinauf, bis sie im Sommer ihren Scheitelpunkt erreicht, und nun ihren größten Seegen spendet, oder ihre Verderblichkeit

ausübt, dann aber wieder hinabsinkt. Auch die verschiedenen Lebensalter, die Kindheit, Jugend, das Mannes- und Greisesalter stellen denselben allgemeinen Proceß dar. Besonders aber treten hier zur näheren Particularisation noch specifische Localitäten auf, wie z. B. der Nil. Insofern nun durch diese gründlicheren Züge der Verwandtschaft, und das nähere Entsprechen der Bedeutung und ihres Ausdrucks das bloß Phantastische beseitigt ist, tritt eine bedachtsame Wahl der symbolisirenden Gestalten in Betreff auf ihre Angemessenheit oder Unangemessenheit ein, und jener rastlose Taumel beruhigt sich zu einer verständigeren Besonnenheit.

Wir sehn deshalb eine versöhntere Einheit, wie wir sie auf der ersten Stufe fanden, wieder hervorkommen, mit dem Unterschiede jedoch, daß die Identität der Bedeutung und ihres realen Daseyns keine mehr *unmittelbare*, sondern eine aus der Differenz *hergestellte* und deshalb nicht vorgefundene, sondern aus dem Geist *producirte* Einigung ist. Das Innere überhaupt beginnt hier zur Selbstständigkeit zu gedeihen und seiner bewußt zu werden, und sucht sein Gegenbild im Natürlichen, welches seinerseits ein gleiches Gegenbild an dem Leben und Schicksal des Geistigen hat. Aus diesem Drange, welcher die eine Seite in der anderen wiedererkennen, durch die äußere Gestalt sich das Innere und durch das Innere die Bedeutung der Außengestalten in der Verknüpfung beider vor die Anschauung und Einbildungskraft bringen will, geht hier der ungeheure Trieb nach symbolischer *Kunst* hervor. Erst wo das Innere frei wird, und doch den Trieb behält, sich, was es seinem Wesen nach sey, in realer Gestalt vorstellig zu machen, und diese Vorstellung selbst als ein auch äußerliches Werk vor sich zu haben, erst da beginnt der eigentliche Trieb der Kunst, hauptsächlich der bildenden. Erst hiedurch nämlich ist die Nothwendigkeit vorhanden, dem Inneren aus der geistigen Thätigkeit eine nicht nur *vorgefundene*, sondern ebenso sehr aus dem Geiste *erfundene* Erscheinung zu geben. Die Phantasie macht sich dann eine zweite Gestalt, welche nicht für sich selber als Zweck

gilt, sondern nur zu Veranschaulichung einer ihr verwandten Bedeutung benutzt und von dieser deshalb abhängig ist.

Dieß Verhältniß könnte man sich nun so denken, daß die Bedeutung das wäre, wovon das Bewußtseyn ausginge und sich demnächst erst zum Ausdrucke seiner Vorstellungen nach verwandten Gestalten umsähe. Dieß aber ist nicht der Weg der eigentlich symbolischen Kunst. Denn ihre Eigenthümlichkeit besteht darin, daß sie noch nicht zum Auffassen der Bedeutungen an und für sich, unabhängig von jeder Aeußerlichkeit, durchdringt. Sie nimmt umgekehrt ihren Ausgangspunkt von dem Vorhandenen und dessen concretem Daseyn in Natur und Geist, und erweitert dasselbe sodann erst zur Allgemeinheit von Bedeutungen, deren Inhalt solch eine reale Existenz ihrerseits gleichfalls, wenn auch nur in beschränkterer Art und in bloß annähernder Weise in sich enthält. Zugleich aber bemächtigt sie sich dieser Objecte nur, um phantasievoll aus ihnen eine Gestalt zu schaffen, welche in dieser besonderen Realität jene Allgemeinheit dem Bewußtseyn anschaulich und vorstellig macht. Als symbolisch haben daher die Kunstgebilde noch nicht die dem Geiste wahrhaft adäquate Form, weil der Geist hier selber sich noch nicht in sich klar und der dadurch freie Geist ist; aber es sind doch wenigstens Gestaltungen, welche an sich selber sogleich zeigen, daß sie nicht nur, um sich allein darzustellen, erwählt sind, sondern auf tiefer liegende und umfassendere Bedeutungen hindeuten wollen. Das bloß Natürliche und Sinnliche stellt sich selbst vor, das symbolische Kunstwerk dagegen, mag es Naturerscheinungen oder menschliche Gestalten vor's Auge bringen, weist sogleich aus sich heraus auf Anderes hin, das jedoch eine innerlich begründete Verwandtschaft mit den vorgeführten Gebilden, und eine wesentliche Bezüglichkeit auf sie haben muß. Der Zusammenhang nun zwischen der concreten Gestalt und ihrer allgemeinen Bedeutung kann mannichfach seyn, bald äußerlicher und dadurch unklarer, bald aber auch gründlicher, wenn nämlich die zu symbolisirende Allgemeinheit in der That das Wesentliche der

concreten Erscheinung ausmacht; wodurch denn die Faßbarkeit des Symbols um Vieles erleichtert wird.

Der abstracteste Ausdruck ist in dieser Beziehung die Zahl, welche jedoch nur zu einer klareren Andeutung in dem Falle zu gebrauchen ist, wenn die Bedeutung selber eine Zahlbestimmung in sich hat. Die Zahl sieben und zwölf z. B. kommt häufig in der ägyptischen Baukunst vor, weil sieben die Zahl der Planeten, zwölf die Anzahl der Monde oder der Fuße ist, um welche das Wasser des Nils, um fruchtbar zu seyn, steigen muß. Solche Zahl wird dann als heilig angesehn, insofern sie eine Zahlbestimmung ist in den großen elementarischen Verhältnissen, welche als die Mächte des ganzen Naturlebens verehrt werden. Zwölf Stufen, sieben Säulen sind insofern symbolisch. Dergleichen Zahlensymbolik reicht selbst noch in schon weiterschreitende Mythologien hinein. Die zwölf Arbeiten z. B. des Herkules scheinen sich auch von den zwölf Monaten des Jahres herzuschreiben, indem Herkules einerseits zwar der als durchaus menschlich individualisirte Heros auftritt, andrerseits aber auch noch eine symbolisirte Naturbedeutung in sich trägt und eine Personification des Sonnenlaufs ist.

Concreter schon sind ferner symbolische Raumfigurationen; labyrinthische Gänge als Symbol für den Kreislauf der Planeten, wie auch Tänze in ihren Verschlingungen den geheimeren Sinn haben, die Bewegung der großen elementarischen Körper symbolisch nachzubilden.

Weiter hinauf geben dann Thiergestalten die Symbole ab, am vollendetsten aber die menschliche Körperform, welche hier schon in höherer und gemäßerer Weise herausgearbeitet erscheint, da der Geist auf dieser Stufe überhaupt schon beginnt, aus dem bloß Natürlichen sich zu seiner selbstständigeren Existenz hervorzugestalten.

Dieß macht den allgemeinen Begriff des eigentlichen Symbols und die Nothwendigkeit der Kunst für die Darstellung desselben aus. Um nun die concreteren Anschauungen dieser Stufe zu

besprechen, müssen wir bei diesem ersten Niedergange des Geistes in sich aus dem Orient heraustreten, und uns mehr nach Westen hinwenden.

Als ein allgemeines Symbol, das diesen Standpunkt bezeichnet, können wir das Bild des Phönix an die Spitze stellen, der sich selber verbrennt, doch verjüngt aus dem Flammentode und der Asche wieder hervorgeht. Herodot erzählt (II. 73.), er habe in Abbildungen wenigstens diesen Vogel in Aegypten gesehn, und in der That geben auch die Aegypter den Mittelpunkt für die symbolische Kunstform ab. Ehe wir jedoch zur nähern Betrachtung fortschreiten, können wir noch einige andre Mythen berühren, welche den Uebergang zu jener nach allen Seiten hin vollständig durchgearbeiteten Symbolik bilden. Es sind dieß die Mythen vom Adonis, seinem Tode, der Klage der Aphrodite um ihn, die Trauerfeste u. s. f., Anschauungen, welche die syrische Küste zu ihrer Heimath haben. Der Dienst der Cybele bei den Phrygiern hat dieselbe Bedeutung, welche auch in den Mythen von Kastor und Pollux, Ceres und Proserpina noch nachklingt.

Als Bedeutung ist hier vornehmlich jenes bereits erwähnte Moment des Negativen, der Tod des Natürlichen, als absolut im Göttlichen begründet, herausgehoben und für sich anschaulich gemacht. Deshalb die Trauerfeste über den Tod des Gottes, die ausschweifenden Klagen über den Verlust, der dann aber durch das Wiederfinden, Erstehn, Erneun, wieder vergütet wird, so daß nun auch Freudenfeste nachfolgen können. Diese allgemeine Bedeutung hat dann wieder ihren bestimmteren Natursinn. Die Sonne verliert im Winter ihre Kraft, doch im Frühling gewinnt sie und mit ihr die Natur ihre Verjüngung wieder, sie stirbt und wird wiedergeboren. Hier findet also das als menschliches Begebniß personificirte Göttliche seine Bedeutung im Naturleben, das dann andererseits wieder Symbol für die Wesentlichkeit des Negativen überhaupt, im Geistigen wie im Natürlichen ist.

Das vollständige Beispiel aber für die Durcharbeitung der

symbolischen Kunst, sowohl ihrem eigenthümlichen Inhalte als ihrer Form nach, haben wir in Aegypten aufzusuchen. Aegypten ist das Land des Symbols, das sich die geistige Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes stellt, ohne zu der Entzifferung wirklich hinzugelangen. Die Aufgaben bleiben ungelöst, und die Lösung, die wir geben können, besteht deshalb auch nur darin, die Räthsel der ägyptischen Kunst und ihrer symbolischen Werke als diese von den Aegyptern selbst unentzifferte Aufgabe aufzufassen. Weil sich in dieser Weise hier der Geist noch in der Aeußerlichkeit, aus der er dann wieder herausstrebt, sucht, und sich nun in unermüdlicher Betriebsamkeit abarbeitet, um sich aus sich selber sein Wesen durch die Erscheinungen der Natur, wie diese durch die Gestalt des Geistes für die Anschauung statt für den Gedanken zu produciren, so sind die Aepypter unter den bisherigen Völkern das eigentliche Volk der Kunst. Ihre Werke aber bleiben geheimnißvoll und stumm, klanglos und unbewegt, weil hier der Geist selber noch sein eigenes inneres Leben nicht wahrhaft gefunden hat, und noch die klare und helle Sprache des Geistes nicht zu reden versteht. In dem unbefriedigten Triebe und Drange, in so lautloser Weise dieß Ringen selber sich durch die Kunst zur Anschauung zu bringen, das Innere zu gestalten und sich seines Innern wie des Innern überhaupt nur durch äußere verwandte Gestalten bewußt zu werden, ist Aegypten charakterisirt. Das Volk dieses wunderbaren Landes war nicht nur ein ackerbauendes, sondern ein bauendes Volk, das nach allen Seiten hin den Boden umgewühlt, Kanäle und Seen gegraben und im Instincte der Kunst nicht allein an das Tageslicht die ungeheuersten Constructionen herausgestellt, sondern die gleich unermeßlichen Bauwerke auch in den größten Dimensionen in die Erde gewaltsam hineingearbeitet hat. Dergleichen Monumente zu errichten war, wie schon Herodot erzählt, ein Hauptgeschäft des Volks und eine Hauptthat der Fürsten. Die Bauwerke der Inder sind zwar auch kolossal, aber in dieser unendlichen Mannichfaltigkeit als in Aegypten finden sie sich nirgend.

Was nun die ägyptische Kunstanschauung ihren besonderen Seiten nach angeht, so finden wir hier zum erstenmal:

1. Das Innere, der Unmittelbarkeit des Daseyns gegenüber, für sich festgehalten. Und zwar das Innere als das Negative der Lebendigkeit, als das Todte; nicht als die abstracte Negation des Bösen, Verderblichen, wie Ariman im Gegensatze des Ormuzd, sondern in selbst concreter Gestalt.

a) Der Inder erhebt sich nur bis zur leersten und dadurch gegen alles Concrete gleichfalls negativen Abstraction. Ein solches Brahmwerden der Inder kommt in Aegypten nicht vor, sondern das Unsichtbare hat bei ihnen eine vollere Bedeutung. Das Todte gewinnt den Inhalt des Lebendigen selber. Der unmittelbaren Existenz entrissen behält es in seiner Abgeschiedenheit vom Leben dennoch seine Bezüglichkeit am Lebendigen, und wird in dieser concreten Gestalt verselbstständigt und erhalten. Es ist bekannt, daß die Aegypter Katzen, Hunde, Habichte, Ichneumons, Bären, Wölfe (Her. II. 67), vor allem aber die verstorbenen Menschen einbalsamirten (Her. II. 86—90) und verehrten. Die Ehre der Todten ist bei ihnen nicht das Begräbniß, sondern die perennirende Aufbewahrung als Leiche.

b) Weiter aber bleiben die Aegypter nicht bei dieser unmittelbaren und selbst noch natürlichen Dauer der Todten stehn. Das natürlich Bewahrte wird auch in der Vorstellung als dauernd aufgefaßt. Herodot sagt von den Aegyptern, sie seyen die ersten gewesen, welche lehrten, daß die Seele des Menschen unsterblich sey. Bei ihnen zuerst also kommt auch in dieser höheren Weise die Lösung des Natürlichen und des Geistigen zum Vorschein, indem das nicht nur Natürliche für sich eine Selbstständigkeit erhält. Die Unsterblichkeit der Seele liegt der Freiheit des Geistes ganz nahe, indem das Ich sich erfaßt als der Natürlichkeit des Daseyns entnommen und auf sich beruhend; dieß Sichwissen aber ist das Princip der Freiheit. Nun ist zwar nicht zu sagen, die Aegypter seyen vollständig zum Begriff des freien Geistes durchgedrungen,

und an unsere Art, die Unsterblichkeit der Seele zu fassen, müssen wir bei diesem Glauben der Aegypter nicht denken, aber sie hatten doch bereits die Anschauung, das vom Leben Abgeschiedene seiner Existenz nach sowohl äußerlich als in ihrer Vorstellung festzuhalten, und haben damit den Uebergang des Bewußtseyns zu seiner Befreiung gemacht, obschon sie nur bis zu der Schwelle des Reichs der Freiheit gekommen sind. — Diese Anschauung nun erweitert sich bei ihnen, der Gegenwart des unmittelbar Wirklichen gegenüber zu einem selbstständigen Reiche der Abgeschiedenen. In diesem Staate des Unsichtbaren wird ein Todtengericht gehalten, dem Osiris als Amenthes vorsteht. Dasselbe ist dann ebenso auch wieder in der unmittelbaren Wirklichkeit vorhanden, indem auch unter den Menschen über die Todten Gericht gehalten wurde, und nach dem Hinscheiden eines Königs z. B. jeder seine Klagen anbringen konnte.

c) Fragen wir weiter nach einer symbolischen Kunstgestalt für diese Vorstellung, so haben wir dieselbe in Hauptgebilden der ägyptischen Baukunst zu suchen. Wir haben hier eine gedoppelte Architektur vor uns, eine überirdische und unterirdische; Labyrinthe unter dem Boden, prächtige, weitläuftige Excavationen, halbe Stunden lange Gänge, Gemächer mit Hieroglyphen bedeckt, alles auf's sorgfältigste ausgearbeitet; dann darüber hingebaut jene erstaunenswerthe Constructionen, zu denen hauptsächlich die Pyramiden zu zählen sind. Ueber die Bestimmung und Bedeutung der Pyramiden hat man Jahrhunderte lang vielfache Hypothesen versucht, jetzt scheint jedoch unbezweifelt, daß sie Umschließungen sind für Gräber der Könige oder heiligen Thiere, des Apis z. B., oder der Katzen, Ibis u. s. f. In dieser Weise stellen uns die Pyramiden das einfache Bild der symbolischen Kunst selber vor Augen; sie sind ungeheure Krystalle, welche ein Inneres in sich bergen, und es als eine durch die Kunst producirte Außengestalt so umschließen, daß sich ergiebt, sie seyen für dieß der bloßen Natürlichkeit abgeschiedene Innere und nur in Beziehung

auf dasselbe da. Aber dieß Reich des Todes und des Unsichtbaren, das hier die Bedeutung ausmacht, hat nur die eine und zwar formelle Seite, welche zum wahrhaften Kunstgehalt gehört, nämlich dem unmittelbaren Daseyn entrückt zu seyn, und ist so zunächst nur der Hades, noch nicht eine Lebendigkeit, die wenn auch dem Sinnlichen als solchem enthoben, dennoch ebenso zugleich in sich daseyend, und dadurch in sich freier und lebendiger Geist ist. — Deshalb bleibt die Gestalt für solch ein Inneres eine dem bestimmten Inhalt desselben ebenso sehr noch ganz äußere Form und Umhüllung.

Solch eine äußere Umgebung, in der ein Inneres verborgen ruht, sind die Pyramiden.

2. Insofern nun überhaupt das Innere soll als ein äußerlich Vorhandenes angeschaut werden, sind die Aegypter nach der entgegengesetzten Seite hin darauf gefallen, in lebendigen Thieren, wie in dem Stier, den Katzen und mehreren anderen Thieren, ein göttliches Daseyn zu verehren. Das Lebendige steht höher als das unorganische Aeußere, denn der lebendige Organismus hat ein Inneres, auf welches seine Außengestalt hindeutet, das aber ein Inneres und dadurch Geheimnißreiches bleibt. So muß der Thierdienst hier verstanden werden, als die Anschauung eines geheimen Inneren, das als Leben eine höhere Macht über das bloß Aeußerliche ist. Uns freilich bleibt es immer widerlich, Thiere, Hunde und Katzen, statt des wahrhaft Geistigen heilig gehalten zu sehn. — Diese Verehrung nun hat für sich genommen nichts Symbolisches, weil dabei das lebendige wirkliche Thier, der Apis z. B. selber als Existenz des Gottes verehrt wurde. Die Aegypter aber haben die Thiergestalt auch symbolisch benutzt. Dann gilt sie nicht mehr für sich, sondern ist dazu herabgesetzt, etwas Allgemeineres auszudrücken. Am naivsten ist dieß in den Thiermasken der Fall, die besonders bei Darstellungen des Einbalsamirens vorkommen, bei welchem Geschäft die Personen, welche den Leichnam aufschneiden, die Eingeweide herausnehmen, mit Thiermasken ab-

gebildet werden. Hier zeigt es sich sogleich, daß solch ein Thierhaupt nicht sich selber, sondern eine davon zugleich unterschiedene allgemeinere Bedeutung anzeigen solle. Weiter sodann ist die Thiergestalt in Vermischung mit der menschlichen benutzt; wir finden menschliche Figuren mit Löwenköpfen, die man für Gestalten der Minerva hält, auch Sperberköpfe kommen vor, und den Ammonsköpfen sind die Hörner geblieben. Symbolische Beziehungen sind hier nicht zu verkennen. In einem ähnlichen Sinne ist auch die Hieroglyphenschrift der Aegypter zum großen Theil symbolisch, indem sie entweder die Bedeutungen durch Abbildung wirklicher Gegenstände kenntlich zu machen sucht, die nicht sich selbst, sondern eine damit verwandte Allgemeinheit darstellen, oder häufiger noch in dem sogenannten phonetischen Elemente dieser Schrift die einzelnen Buchstaben durch Aufzeichnung eines Gegenstandes andeutet, dessen Anfangsbuchstabe in sprachlicher Beziehung denselben Laut hat, welcher ausgedrückt werden soll.

3. Ueberhaupt ist in Aegypten fast jede Gestalt Symbol und Hieroglyphe, nicht sich selber bedeutend, sondern auf ein Anderes, mit dem sie Verwandtschaft und dadurch Bezüglichkeit hat, hinweisend. Die eigentlichen Symbole kommen jedoch vollständig erst zu Stande, wenn dieser Bezug gründlicher und tiefer Art ist. Ich will in dieser Beziehung nur folgender häufig wiederkehrender Anschauungen kurz Erwähnung thun.

a) Wie auf der einen Seite der ägyptische Aberglaube in der Thiergestalt eine geheime Innerlichkeit ahnt, so auf der andern finden wir die Menschengestalt in der Weise dargestellt, daß sie das Innere der Subjectivität noch außerhalb ihrer hat, und sich deshalb zur freien Schönheit nicht zu entfalten vermag. Besonders merkwürdig sind jene colossalen Memnonen, welche in sich beruhend, bewegungslos, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße dicht aneinander, starr, steif und unlebendig der Sonne entgegengestellt sind, um von ihr den Strahl zu erwarten, der sie berühre, beseele und tönen mache. Herodot wenigstens erzählt,

daß die Memnonen beim Sonnenaufgang einen Klang von sich gäben. Die höhere Kritik hat dieß zwar bezweifelt, das Factum jedoch des Tönens ist neuerdings wieder von Franzosen und Engländern bestätigt worden, und wenn der Klang nicht durch sonstige Vorrichtungen hervorgebracht wird, so läßt es sich so erklären, daß wie es Mineralien giebt, welche im Wasser knistern, der Ton jener Steinbilder von dem Thau und der Morgenkühle und den sodann darauf fallenden Sonnenstrahlen herkommt, insofern dadurch kleine Risse entstehn, die wieder verschwinden. Als Symbol aber ist diesen Colossen die Bedeutung zu geben, daß sie die geistige Seele nicht frei in sich selber haben, und die Belebung daher, statt sie aus dem Innern entnehmen zu können, welches Maaß und Schönheit in sich trägt, von Außen des Lichts bedürfen, das erst den Ton der Seele aus ihnen herauslockt. Die menschliche Stimme dagegen tönt aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geiste ohne äußeren Anstoß, wie die Höhe der Kunst überhaupt darin besteht, das Innere sich aus sich selber gestalten zu lassen. Das Innere aber der menschlichen Gestalt ist in Aegypten noch stumm, und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt.

b) Eine weitere symbolische Vorstellungsweise ist Isis und Osiris. Osiris wird gezeugt, geboren und durch Typhon umgebracht, Isis aber sucht die zerstreuten Gebeine, findet, sammelt und begräbt sie. Diese Geschichte des Gottes hat nun zunächst bloße Naturbedeutungen zu ihrem Inhalt. Einerseits ist Osiris die Sonne, und seine Geschichte ein Symbol für ihren Jahreslauf, andererseits bedeutet er das Steigen und Sinken des Nils, der ganz Aegypten Fruchtbarkeit bringen muß. Denn in Aegypten fehlt es oft Jahre hindurch an Regen, und der Nil erst bewässert das Land durch seine Ueberschwemmungen. Zur Zeit des Winters fließt er seicht innerhalb seines Bettes hin, dann aber (Her. II. 19) von der Sommersonnenwende an beginnt er hundert Tage lang anzuschwellen, entsteigt den Ufern und strömt weit über das Land. Endlich trocknet das Wasser durch die Hitze und heißen Winde der

Wüste wieder auf und tritt in sein Strombett zurück. Dann werden die Aecker mit leichter Mühe bestellt, die üppigste Vegetation bringt hervor, Alles keimt und reift. Sonne und Nil, ihr Schwachwerden und Erstarken sind die Naturmächte des ägyptischen Bodens, welche der Aegypter sich in der menschlich gestalteten Geschichte der Isis und des Osiris symbolisch veranschaulicht. Hierher gehört denn auch noch die symbolische Darstellung des Thierkreises, der mit dem Jahreslauf zusammenhängt, wie die Zahl der zwölf Götter mit den Monaten. Umgekehrt aber bedeutet Osiris auch wieder das Menschliche selber, er wird als Begründer des Feldbaues, der Theilung der Aecker, des Eigenthums, der Gesetze heilig gehalten und seine Verehrung bezieht sich deshalb ebenso sehr auf menschliche geistige Thätigkeiten, welche mit dem Sittlichen und Rechtlichen in der engsten Gemeinschaft stehn. Ebenso ist er der Richter der Todten und gewinnt dadurch eine von dem bloßen Naturleben sich ganz loslösende Bedeutung, in welcher das Symbolische aufzuhören anfängt, da hier das Innere und Geistige selber Inhalt der menschlichen Gestalt wird, die hiemit ihr eigenes Inneres darzustellen anfängt. Dieser geistige Proceß aber nimmt sich ebenso sehr wieder das äußerliche Naturleben zu seinem Gehalt und macht denselben in äußerlicher Weise kenntlich. In den Tempeln z. B. in der Anzahl der Treppen, Stufen, Säulen, in den Labyrinthen in der Verschiedenartigkeit der Gänge, Windungen und Kammern. Osiris ist in dieser Weise sowohl das natürliche als auch das geistige Leben in den unterschiedenen Momenten seines Processes und seiner Wandlungen, und die symbolischen Gestalten werden theils Symbole für die Naturelemente, theils sind die Naturzustände selbst nur wieder Symbole der geistigen Thätigkeiten und deren Veränderung. Deshalb bleibt denn auch die menschliche Gestalt hier keine bloße Personification, weil hier das Natürliche, obschon es einerseits als die eigentliche Bedeutung erscheint, andererseits wieder selber nur zum Symbol des Geistes wird, und überhaupt in diesem Kreise, wo sich das Innere aus der Natur-

anschauung herausdrängt, unterzuordnen ist. Doch erhält die menschliche Körperform zwar eine ganz andere Ausbildung und zeigt dadurch bereits das Streben, in das Innerliche und Geistige hinabzusteigen, dieß Bemühen aber erreicht sein eigentliches Ziel, die Freiheit des Geistigen in sich, nur erst in mangelhafter Weise. Die Gestalten bleiben colossal, ernst, versteint, Beine ohne Freiheit und heitre Klarheit, Arme und Haupt dem übrigen Körper eng und fest ohne Grazie und lebendige Bewegung angeschlossen. Erst dem Dädalus wird die Kunst zugeschrieben, die Arme und Füße losgelöst und dem Körper Bewegung gegeben zu haben.

Durch jene Wechselsymbolik nun ist das Symbol in Aegypten zugleich ein Ganzes von Symbolen, so daß was einmal als Bedeutung auftritt, auch wieder als Symbol eines verwandten Gebietes benutzt wird. Diese vieldeutige Verknüpfung des Symbolischen, das Bedeutung und Gestalt durcheinanderschlingt, Mannichfaches in der That anzeigt oder darauf anspielt, und dadurch der innern Subjectivität schon zuläuft, welche allein sich nach vielen Richtungen hinzuwenden vermag, ist der Vorzug dieser Gebilde, obgleich die Erklärung derselben der Vieldeutigkeit wegen allerdings erschwert wird.

Solche Bedeutung, in deren Entzifferung man freilich heutigen Tages oft zu weit geht, weil fast alle Gestalten sich in der That unmittelbar als Symbole geben, könnte nun, in derselben Art, wie wir sie uns zu erklären suchen, auch für die ägyptische Anschauung selbst als Bedeutung klar und verständlich gewesen seyn. Aber die ägyptischen Symbole enthalten, wie wir gleich anfangs sahen, implicite viel, explicite nicht. Es sind Arbeiten, mit dem Versuche unternommen, sich selber klar zu werden, doch sie bleiben bei dem Ringen nach dem an und für sich Deutlichen stehn. In diesem Sinne sehen wir es den ägyptischen Kunstwerken an, daß sie Räthsel enthalten, für welche zum Theil nicht nur uns, sondern am meisten denen, die sie sich selber aufgaben, die rechte Entzifferung nicht gelingt.

c) Die Werke der ägyptischen Kunst in ihrer geheimnißvollen Symbolik sind deshalb Räthsel; das objective Räthsel selbst. Als Symbol für diese eigentliche Bedeutung des ägyptischen Geistes können wir die Sphinx bezeichnen. Sie ist das Symbol gleichsam des Symbolischen selber. In zahlloser Menge, zu Hunderten in Reihen aufgestellt, finden sich Sphinxgestalten in Aegypten vor, aus dem härtesten Gestein, polirt, mit Hieroglyphen bedeckt, bei Cairo in so colossaler Größe, daß die Löwenklauen allein die Höhe eines Mannes betragen. Es sind liegende Thierleiber, aus denen als Obertheil der menschliche Körper sich herausringt, hin und wieder ein Widderkopf, sonst aber größtentheils ein weibliches Haupt. Aus der dumpfen Stärke und Kraft des Thierischen will der menschliche Geist sich hervordrängen, ohne zur vollendeten Darstellung seiner eigenen Freiheit und bewegten Gestalt zu kommen, da er noch vermischt und vergesellschaftet mit dem Anderen seiner selber bleiben muß. Dieser Drang nach selbstbewußter Geistigkeit, die sich nicht aus sich in der ihr allein gemäßen Realität erfaßt, sondern nur in dem ihr Verwandten anschaut und in dem ihr ebenso Fremden zum Bewußtseyn bringt, ist das Symbolische überhaupt, das auf dieser Spitze zum Räthsel wird.

In diesem Sinne ist es, daß die Sphinx in dem griechischen Mythos, den wir selbst wieder symbolisch deuten können, als das Räthsel aufgebende Ungeheuer erscheint. Die Sphinx stellte die bekannte räthselhafte Frage: wer ist es, der Morgens auf vier Beinen geht, Mittags auf zweien und Abends auf dreien? Oedip fand das einfache Entzifferungswort, daß es der Mensch sey, und stürzte die Sphinx vom Felsen. Die Enträthselung des Symbols liegt in der an und für sich seyenden Bedeutung, dem Geist, wie die berühmte griechische Aufschrift dem Menschen zuruft: erkenne Dich selbst. Das Licht des Bewußtseyns ist die Klarheit, welche ihren concreten Inhalt hell durch die ihm selbst angehörige gemäße Gestalt hindurchscheinen läßt, und in ihrem Daseyn nur sich selber offenbar macht.

Zweites Kapitel.

Die Symbolik der Erhabenheit.

Die räthsellose Klarheit des aus sich selbst sich adäquat gestaltenden Geistes, welche das Ziel der symbolischen Kunst ist, kann nur dadurch erreicht werden, daß zunächst die Bedeutung für sich, abgetrennt von der gesammten erscheinenden Welt, ins Bewußtseyn tritt. Denn in der unmittelbar angeschauten Einheit Beider lag die Kunstlosigkeit bei den alten Parsen, der Widerspruch der Trennung und dennoch geforderten unmittelbaren Verknüpfung brachte die phantastische Symbolik der Inder hervor, während auch in Aegypten noch die vom Erscheinenden losgelöste freie Erkennbarkeit des Innerlichen und an und für sich Bedeutenden fehlte, und den Grund für das Räthselhafte und Dunkle des Symbolischen abgab.

Das erste durchgreifende Reinigen nun und ausdrückliche Abscheiden des An- und- für- sich- seyenden von der sinnlichen Gegenwart, d. i. von der empirischen Einzelnheit des Aeußern, ist in der Erhabenheit zu suchen, welche das Absolute über jede unmittelbare Existenz hinaushebt, und dadurch die zunächst abstracte Befreiung zu Stande bringt, welche wenigstens die Grundlage des Geistigen ist. Denn als concrete Geistigkeit wird die so erhobene Bedeutung noch nicht aufgefaßt, aber sie ist doch betrachtet als das in sich seyende und beruhende Innere, das nur seiner Abstraction wegen unfähig ist, in endlichen Erscheinungen seinen wahrhaften Ausdruck zu finden.

Kant hat das Erhabene und Schöne auf sehr interessante Weise unterschieden, und was er im ersten Theile der Kritik der

Urtheilskraft vom §. 20 an darüber ausführt, behält bei aller Weitschweifigkeit und der zu Grunde gelegten Reduction aller Bestimmungen auf das Subjective, die Vermögen des Gemüths, der Einbildungskraft, Vernunft u. s. f. immer noch sein Interesse. Diese Reduction muß ihrem allgemeinen Princip nach in der Beziehung für richtig erkannt werden, daß die Erhabenheit, wie Kant sich ausdrückt, in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüthe enthalten sey, sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur außer uns überlegen zu seyn uns bewußt werden. In diesem Sinne meint Kant: „das eigentlich Erhabene könne in keiner sinnlichen Form enthalten seyn, sondern treffe nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich sey, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lasse, rege gemacht und in's Gemüth gerufen würden." (Kritik d. Urtheilskr. 3te Aufl. p. 77.) Das Erhabene überhaupt ist der Versuch das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welche sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesammten Complexus der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar, und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben.

Der nächste Inhalt nun, welchen die Bedeutung hier gewinnt, ist der, daß sie der Totalität des Erscheinenden gegenüber das in sich substantielle Eine sey, das selbst als reiner Gedanke nur für den reinen Gedanken ist. Deshalb hört diese Substanz jetzt auf, an einem Aeußerlichen ihre Gestaltung haben zu können, und in sofern verschwindet der eigentlich symbolische Charakter. Soll nun aber dieß in sich Einige vor die Anschauung gebracht werden, so ist dieß nur dadurch möglich, daß es als Substanz auch als die schöpferische Macht aller Dinge gefaßt wird, an denen es daher seine Offenbarung und Erscheinung und somit ein positives Verhältniß zu denselben hat. Zugleich aber ist seine Bestimmung

ebenso sehr diese, daß ausgedrückt werde, die Substanz erhebe sich über die einzelnen Erscheinungen als solche wie über deren Gesammtheit, wodurch sich denn im consequenteren Verlauf die positive Beziehung zu dem negativen Verhältniß umsetzt, von dem Erscheinenden als einem Particulären und deshalb der Substanz auch nicht Angemessenen und in ihr Verschwindenden gereinigt zu werden.

Dieses Gestalten, welches durch das, was es auslegt, selbst wieder vernichtet wird, so daß sich die Auslegung des Inhalts zugleich als ein Aufheben des Auslegens zeigt, ist die Erhabenheit, welche wir daher nicht, wie Kant es thut, in das bloß Subjective des Gemüths und seiner Vernunftideen hineinverlegen dürfen, sondern in der einen absoluten Substanz, als dem darzustellenden Inhalt begründet, auffassen müssen.

Die Eintheilung nun der Kunstform des Erhabenen läßt sich gleichfalls aus dem so eben angeführten doppelten Verhältniß der Substanz als Bedeutung zu der erscheinenden Welt entnehmen.

Das Gemeinschaftliche in diesem auf der einen Seite positiven, auf der andern negativen Bezuge liegt darin, daß die Substanz über die einzelne Erscheinung, an der sie zur Darstellung gelangen soll, erhoben wird, obschon sie nur in Beziehung auf das Erscheinende überhaupt kann ausgesprochen werden, da sie als Substanz und Wesenheit in sich selbst gestaltlos, und der concreten Anschauung unzugänglich ist.

Als die erste affirmative Auffassungsweise können wir die pantheistische Kunst bezeichnen, wie sie theils in Indien, theils in der späteren Freiheit und Mystik der muhamedanischen persischen Dichter vorkommt, und bei vertiefterer Innigkeit des Gedankens und Gemüths auch in dem christlichen Abendlande sich wiederfindet.

Der allgemeinen Bestimmung nach wird auf dieser Stufe die Substanz als immanent in allen ihren erschaffenen Accidenzien angeschaut, welche deshalb noch nicht als dienend und als bloßer

Schmuck zur Verherrlichung des Absoluten herabgesetzt sind, sondern sich durch die inwohnende Substanz affirmativ erhalten, obschon in allem Einzelnen nur das Eine und Göttliche soll vorgestellt und erhoben werden, wodurch auch der Dichter, der in Allem dieß Eine erblickt und bewundert, und wie die Dinge, so auch sich selber in diese Anschauung versenkt, ein positives Verhältniß zu der Substanz, mit der er Alles verknüpft, zu bewahren im Stande ist.

Das zweite negative Preisen der Macht und Herrlichkeit des einen Gottes treffen wir als die eigentliche Erhabenheit in der hebräischen Poesie. Sie hebt die positive Immanenz des Absoluten in den erschaffenen Erscheinungen auf, und stellt die eine Substanz für sich als den Herrn der Welt auf die eine Seite, der gegenüber die Gesammtheit der Geschöpfe dasteht, und, in Beziehung auf Gott gebracht, als das in sich selbst Ohnmächtige und Verschwindende gesetzt ist. Soll nun die Macht und Weisheit des Einen durch die Endlichkeit der Naturdinge und menschlichen Schicksale zur Darstellung kommen, so finden wir jetzt kein indisches Verzerren zur Ungestalt des Maaßlosen mehr, sondern die Erhabenheit Gottes wird der Anschauung dadurch näher gebracht, daß was da ist, mit all seinem Glanz, seiner Pracht und Herrlichkeit nur als eine dienende Accidenz und ein vorübergehender Schein in Vergleich mit Gottes Wesen und Festigkeit dargestellt ist.

A. Der Pantheismus der Kunst.

Mit dem Worte Pantheismus ist man jetziger Zeit sogleich den gröbsten Mißverständnissen ausgesetzt. Denn auf der einen Seite bedeutet „Alles" in unserem modernen Sinne: Alles und Jedes in seiner ganz empirischen Einzelnheit; diese Dose z. B. nach allen ihren Eigenschaften, von dieser Farbe, so und so groß, so geformt, so schwer u. s. f. oder jenes Haus, Buch, Thier, jener Tisch, Stuhl, Ofen, Wolkenstreif u. s. f. Behaupten nun manche heutige Theologen von der Philosophie, sie mache Alles zu Gott,

so ist in dem eben berührten Sinne des Worts genommen dieß Factum, welches der Philosophie aufgebürdet, und damit auch die Anklage, welche deshalb gegen sie erhoben wird, ganz und gar falsch. Eine solche Vorstellung von Pantheismus kann nur in verrückten Köpfen entstehen, und findet sich weder in irgend einer Religion, selbst nicht einmal bei den Irokesen und Eskimo's, noch in irgend einer Philosophie. Das Alles in dem, was man Pantheismus genannt hat, ist daher nicht dieses oder jenes Einzelne, sondern vielmehr das Alles im Sinne des All, d. h. des Einen Substantiellen, das zwar immanent ist in den Einzelnheiten, aber mit Abstraction von der Einzelnheit und deren empirischen Realität, so daß nicht das Einzelne als solches, sondern die allgemeine Seele, oder populärer ausgedrückt, das Wahre und Vortreffliche, welches auch in diesem Einzelnen eine Gegenwart hat, herausgehoben und gemeint ist.

Dieß macht die eigentliche Bedeutung des Pantheismus aus, und in dieser Bedeutung allein haben wir hier von ihm zu sprechen. Er gehört vornehmlich dem Morgenlande an, das den Gedanken einer absoluten Einheit des Göttlichen und aller Dinge als in dieser Einheit auffaßt. Als Einheit und All nun kann das Göttliche nur zum Bewußtseyn kommen durch das Wiederverschwinden der aufgezählten Einzelnheiten, in denen es als gegenwärtig ausgesprochen wird. Einerseits also ist hier das Göttliche vorgestellt als immanent in den verschiedensten Gegenständen, und näher zwar als das Vorzüglichste und Hervorragendste unter und in den verschiedenen Existenzen, andrerseits aber, indem das Eine dieses und Andres und wieder Andres ist, und sich in Allem herumwirft, erscheinen eben dadurch die Einzelnheiten und Particularitäten als aufgehobene und verschwindende, denn nicht jedes Einzelne ist dieß Eine, sondern das Eine ist diese gesammte Einzelnheiten, welche für die Anschauung in die Gesammtheit aufgehen. Denn ist das Eine z. B. das Leben, so ist es auch wieder der Tod, und damit eben nicht nur Leben, so daß also das

Leben oder die Sonne, das Meer nicht als Leben, Meer oder Sonne das Göttliche und Eine ausmachen. Zugleich aber ist hier noch nicht, wie in der eigentlichen Erhabenheit, das Accidentelle ausdrücklich als negativ und dienend gesetzt, sondern die Substanz wird im Gegentheil, da sie in allem Besondren diese Eine ist, an sich zu einem Besondern und Accidentellen; dieß Einzelne jedoch umgekehrt, da es ebenso sehr wechselt, und die Phantasie die Substanz nicht auf ein bestimmtes Daseyn beschränkt, sondern über jede Bestimmtheit, um zu einer anderen weiterzuschreiten, fortgeht und sie fallen läßt, wird damit seinerseits zu dem Accidentellen, über welches die eine Substanz hinweggehoben und dadurch erhaben ist.

Eine solche Anschauungsweise vermag sich deshalb auch künstlerisch nur durch die Dichtkunst auszusprechen, nicht durch die bildende Künste, welche das Bestimmte und Einzelne, das sich gegen die in dergleichen Existenzen vorhandene Substanz auch aufgeben soll, nur als daseyend und verharrend vor Augen bringen. Wo der Pantheismus rein ist, giebt es keine bildende Kunst für die Darstellungsweise desselben.

1. Als erstes Beispiel solcher pantheistischen Poesie können wir wiederum die indische anführen, welche neben ihrer Phantastik auch diese Seite glänzend ausgebildet hat.

Die Inder, wie wir sahen, haben zur obersten Gottheit die abstracteste Allgemeinheit und Einheit, die sodann zwar zu bestimmten Göttern, dem Trimûrtis, Indras u. s. w. fortgeht, das Bestimmte aber nicht festhält, sondern ebenso sehr die untern Götter wieder in die oberen, sowie diese in Brahman zurückgehn läßt. Darin schon zeigt sich, daß dieß Allgemeine die eine sich gleichbleibende Grundlage von Allem ausmache, und wenn die Inder allerdings in ihrer Poesie das gedoppelte Streben zeigen, die einzelne Existenz, damit sie in ihrer Sinnlichkeit schon der allgemeinen Bedeutung gemäß erscheine, zu übertreiben, oder umgekehrt gegen die eine Abstraction alle Bestimmtheit auf ganz negative Weise fah-

ren zu lassen, so kommt doch auf der anderen Seite auch bei ihnen die reinere Darstellungsweise des eben angedeuteten Pantheismus vor, welcher die Immanenz des Göttlichen in dem für die Anschauung vorhandenen und schwindenden Einzelnen heraushebt. Man könnte zwar in dieser Auffassungsweise mehr eine Aehnlichkeit mit jener unmittelbaren Einheit des reinen Gedankens und des Sinnlichen, welche wir bei den Parsen antrafen, wiederfinden wollen, bei den Parsen aber ist das Eine und Vortreffliche, für sich festgehalten, selbst ein Natürliches, das Licht; bei den Indern dagegen ist das Eine, Brahman, nur das gestaltlose Eine, das erst umgestaltet zur unendlichen Mannichfaltigkeit der Welterscheinungen die pantheistische Darstellungsweise veranlaßt. So heißt es z. B. von Krischnas (Bhagavad-Gita Lect. VII. Sl. 4. Seq.): „Erde, Wasser und Wind, Luft und Feuer, der Geist, Verstand, und die Ichheit sind die acht Stücke meiner Wesenskraft; doch ein Andres an mir, ein höheres Wesen erkenne du, welches das Irdische belebt, die Welt trägt: in ihm haben alle Wesen den Ursprung; so wisse du, ich bin dieses ganzen Weltalls Ursprung und auch die Vernichtung; außer mir giebt es kein Höheres, an mir ist dieses All geknüpft, wie am Faden die Perlenreihn, ich bin der Geschmack im Flüssigen, ich bin in der Sonne und im Monde Glanz, das mystische Wort in den heiligen Schriften, im Manne die Mannheit, der reine Geruch in der Erde, der Glanz in den Flammen, in allen Wesen das Leben, die Beschauung in den Büßenden. Im Lebendigen die Lebenskraft, im Weisen die Weisheit, im Glänzenden der Glanz; welche Naturen wahrhaft sind, scheinbar und finster sind, sind aus mir, nicht bin ich in ihnen, sondern sie in mir. Durch die Täuschung dieser drei Eigenschaften ist alle Welt bethört, und verkennt mich, der unwandelbar ist; aber auch die göttliche Täuschung, die Mâya, ist meine Täuschung, die schwer zu überschreiten, die mir folgen aber schreiten über die Täuschung fort." Hier ist solch eine substantielle Einheit aufs frappanteste ausgesprochen, sowohl in Rück-

sicht auf die Immanenz im Vorhandenen, als auch in Betreff auf das Hinwegschreiten über das Einzelne.

In ähnlicher Weise sagt Krischnas von sich aus, er sey in allen unterschiedenen Existenzen immer das Vortrefflichste: (Lect. X. 21.) „Unter den Gestirnen bin ich die strahlende Sonne, unter den lunarischen Zeichen der Mond, unter den heiligen Büchern das Buch der Hymnen, unter den Sinnen das Innere, Meru unter den Gipfeln der Berge, unter den Thieren der Löwe, unter den Buchstaben bin ich der Vocal A, unter den Jahreszeiten der blühende Frühling u. s. f."

Dieses Aufzählen nun aber des Vortrefflichsten so wie der bloße Wechsel der Gestalten, in denen nur immer wieder ein und dasselbe soll zur Anschauung gebracht werden, welch ein Reichthum der Phantasie sich zunächst auch darin auszubreiten scheint, bleibt dennoch eben dieser Gleichheit des Inhalts wegen höchst monoton, und im Ganzen leer und ermüdend.

2. In höherer und subjectiv freierer Weise **zweitens** ist der orientalische Pantheismus im **Muhamedanismus** besonders von den **Persern** ausgebildet worden.

Hier tritt hauptsächlich von Seiten des dichtenden Subjects ein eigenthümliches Verhältniß ein.

a) Indem sich nämlich der Dichter das Göttliche in Allem zu erblicken sehnt, und es wirklich erblickt, giebt er nun auch sein eigenes Selbst dagegen auf, faßt aber ebenso sehr die Immanenz des Göttlichen in seinem so erweiterten und befreiten Innern auf, und dadurch erwächst ihm jene heitre Innigkeit, jenes freie Glück, jene schwelgerische Seligkeit, welche dem Orientalen eigen ist, der sich bei der Lossagung von der eigenen Particularität durchweg in das Ewige und Absolute versenkt, und in Allem das Bild und die Gegenwart des Göttlichen erkennt und empfindet. Solch ein Sichdurchdringen vom Göttlichen und beseligtes trunkenes Leben in Gott streift an die Mystik an. Vor allem ist in dieser Beziehung Dschelaleddin-Rumi zu rühmen, von dem Rückert uns

die schönsten Proben in seiner bewundrungswürdigen Gewalt über den Ausdruck geliefert hat, welche ihm aufs kunstreichste und freiste mit Worten und Reimen, wie es die Perser gleichfalls thun, zu spielen erlaubt. Die Liebe zu Gott, mit dem der Mensch sein Selbst durch die schrankenloseste Hingebung identificirt, und ihn den Einen nun in allen Welträumen erschaut, alles und jedes auf ihn bezieht und zu ihm zurückführt, macht hier den Mittelpunkt aus, der sich auf's weiteste nach allen Seiten und Regionen hin expandirt.

b) Wenn nun ferner in der eigentlichen Erhabenheit, wie es sich sogleich zeigen wird, die besten Gegenstände und reichsten Gestalten nur als ein bloßer Schmuck Gottes gebraucht werden, und zur Verkündigung der Pracht und Größe des Einen dienen, indem sie nur vor unsere Augen gestellt sind, um ihn als Herrn aller Kreaturen zu feiern, so erhebt dagegen im Pantheismus die Immanenz des Göttlichen in den Gegenständen das weltliche, natürliche und menschliche Daseyn selber zur eigenen selbstständigeren Herrlichkeit. Das Selbstleben des Geistigen in den Naturerscheinungen und in den menschlichen Verhältnissen belebt und begeistigt dieselben in ihnen selber, und begründet wiederum ein eigenthümliches Verhältniß der subjectiven Empfindung und Seele des Dichters zu den Gegenständen, die er besingt. Erfüllt von dieser beseelten Herrlichkeit ist das Gemüth in sich selber ruhig, unabhängig, frei, selbstständig, weit und groß, und bei dieser affirmativen Identität mit sich imaginirt und lebt es sich nun auch zu der gleichen ruhigen Einheit in die Seele der Dinge hinein, und verwächst mit den Gegenständen der Natur und ihrer Pracht, mit der Geliebten, dem Schenken, überhaupt mit allem, was des Lobes und der Liebe werth ist, zur seligsten, frohsten Innigkeit. Die occidentalische romantische Innigkeit des Gemüths zeigt zwar ein ähnliches Sicheinleben, aber ist im Ganzen besonders im Norden mehr unglückselig, unfrei und sehnsüchtig, oder bleibt doch subjectiver in sich selbst beschlossen, und wird dadurch selbstsüchtig

und empfindsam. Solche gedrückte trübe Innigkeit spricht sich besonders in den Volksliedern barbarischer Völker aus. Die freie glückliche Innigkeit dagegen ist den Orientalen, hauptsächlich den muhamedanischen Persern eigen, die offen und froh ihr ganzes Selbst wie an Gott so auch allem Preiswürdigen hingeben, doch in dieser Hingebung gerade die freie Substantialität erhalten, die sie sich auch im Verhältniß zu der umgebenden Welt zu bewahren wissen. So sehen wir in der Gluth der Leidenschaft die expansivste Seligkeit und Parrhesie des Gefühls, durch welche bei dem unerschöpflichen Reichthum an glänzenden und prächtigen Bildern der stete Ton der Freude, der Schönheit und des Glückes klingt. Wenn der Morgenländer leidet und unglücklich ist, so nimmt er es als unabänderlichen Spruch des Schicksals hin, und bleibt dabei sicher in sich, ohne Gedrücktheit, Empfindsamkeit oder verdrüßlichen Trübsinn. In Hafis Gedichten finden wir Klage und Jammer genug über die Geliebte, den Schenken u. s. f. aber auch im Schmerze bleibt er gleich sorgenlos als im Glück. So sagt er z. B. einmal:

Aus Dank, weil dich die Gegenwart
Des Freund's erhellt,
Verbrenn' der Kerze gleich im Weh,
Und sey vergnügt.

Die Kerze lehrt lachen und weinen, sie lacht heitren Glanzes durch die Flamme, wenn sie zugleich in heißen Thränen zerschmilzt; in ihrem Verbrennen verbreitet sie den heitren Glanz. Dieß ist auch der allgemeine Charakter dieser ganzen Poesie.

Um einige speciellere Bilder anzuführen, so haben es die Perser viel mit Blumen und Edelsteinen, vornehmlich aber mit der Rose und Nachtigall zu thun. Besonders geläufig ist es ihnen die Nachtigall als Bräutigam der Rose darzustellen. Diese Beseelung der Rose und Liebe der Nachtigall kommt z. B. bei Hafis häufig vor. „Aus Dank, Rose, daß du die Sultanin der Schönheit bist," sagt er, „gewähr' es, nicht stolz zu seyn gegen die Liebe

der Nachtigall." Er selber spricht von der Nachtigall seines eigenen Gemüths. Sprechen wir dagegen in unsren Gedichten von Rosen, Nachtigallen, Wein, so geschieht es in ganz anderem prosaischeren Sinn, uns dient die Rose als Schmuck: „bekränzt mit Rosen" u. s. f., oder wir hören die Nachtigall und empfinden ihr nach, trinken den Wein und nennen ihn Sorgenbrecher. Bei den Persern aber ist die Rose kein Bild oder bloßer Schmuck, kein Symbol, sondern sie selbst erscheint dem Dichter als beseelt, als liebende Braut, und er vertieft sich mit seinem Geist in die Seele der Rose.

Denselben Charakter eines glänzenden Pantheismus zeigen auch noch die neuesten persischen Gedichte. Herr v. Hammer z. B. hat über ein Gedicht Nachricht ertheilt, das unter sonstigen Geschenken des Shah's im Jahre 1819 dem Kaiser Franz ist übersendet worden. Es enthält in 33000 Distichen die Thaten des Shah's, der dem Hofpoeten seinen eigenen Namen gegeben hat.

c) Auch Göthe ist, seinen trüberen Jugendgedichten und ihrer concentrirten Empfindung gegenüber, im späteren Alter von dieser weiten kummerlosen Heiterkeit ergriffen worden, und hat sich als Greis noch, durchdrungen vom Hauch des Morgenlandes, in der poetischen Glut des Blutes, voll unermeßlicher Seligkeit zu dieser Freiheit des Gefühls hinübergewendet, welche selbst in der Polemik die schönste Unbekümmertheit nicht verliert. Die Lieder seines west-östlichen Divans sind weder spielend noch unbedeutende gesellschaftliche Artigkeiten, sondern aus solch einer freien hingebenden Empfindung hervorgegangen. Er selber nennt sie in einem Lied an Suleika:

Dichterische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,

Durchreiht mit juwelenem
Goldschmuck.

Nimm sie, ruft er der Geliebten zu,

Nimm sie an deinen Hals,
An deinen Busen!
Die Regentropfen Allahs
Gereift in bescheidener Muschel.

Zu solchen Gedichten bedurfte es eines zur größten Breite erweiterten, in allen Stürmen selbstgewissen Sinnes, einer Tiefe und Jugendlichkeit des Gemüths und

Einer Welt von Lebenstrieben,
Die in ihrer Fülle Drang
Ahndeten schon Bulbuls Lieben
Seelerregenden Gesang.

3. Die pantheistische Einheit nun in Bezug auf das Subject hervorgehoben, das sich in dieser Einheit mit Gott, und Gott als diese Gegenwart im subjectiven Bewußtseyn empfindet, giebt überhaupt die Mystik, wie sie in dieser subjectiveren Weise auch innerhalb des Christenthums ist zur Ausbildung gekommen. Als Beispiel will ich nur Angelus Silesius anführen, der mit der größten Kühnheit und Tiefe der Anschauung und Empfindung das substantielle Daseyn Gottes in den Dingen, und die Vereinigung des Selbsts mit Gott, und Gottes mit der menschlichen Subjectivität in wunderbar-mystischer Kraft der Darstellung ausgesprochen hat. Der eigentliche morgenländische Pantheismus dagegen hebt mehr nur die Anschauung der einen Substanz in allen Erscheinungen und die Hingebung des Subjects heraus, das dadurch die höchste Ausweitung des Bewußtseyns, so wie durch die gänzliche Befreiung vom Endlichen die Seligkeit des Aufgehens in alles Herrlichste und Beste erlangt. —

B. Die Kunst der Erhabenheit.

Wahrhaft nun aber ist die eine Substanz, welche als die eigentliche Bedeutung des ganzen Universums erfaßt wird, nur dann als Substanz gesetzt, wenn sie aus ihrer Gegenwart und

Wirklichkeit in dem Wechsel der Erscheinungen als reine Innerlichkeit und substantielle Macht in sich zurückgenommen und dadurch gegen die Endlichkeit verselbstständigt ist. Erst durch diese Anschauung vom Wesen Gottes als des schlechthin Geistigen und Bildlosen, dem Weltlichen und Natürlichen gegenüber, ist das Geistige vollständig aus der Sinnlichkeit und Natürlichkeit herausgerungen und von dem Daseyn im Endlichen losgemacht. Umgekehrt jedoch bleibt die absolute Substanz im Verhältniß zu der erscheinenden Welt, aus der sie in sich reflectirt ist. Dieß Verhältniß erhält jetzt die oben angedeutete negative Seite, daß das gesammte Weltbereich, der Fülle, Kraft und Herrlichkeit seiner Erscheinungen ohnerachtet, in Beziehung auf die Substanz ausdrücklich als das nur in sich negative, von Gott erschaffene, seiner Macht unterworfene und ihm dienende gesetzt ist. Die Welt ist daher wohl als eine Offenbarung Gottes angesehn, und er selbst ist die Güte, das Erschaffene, das an sich kein Recht hat zu seyn und sich auf sich zu beziehn, dennoch sich für sich ergehn zu lassen, und ihm Bestand zu geben; das Bestehen jedoch des Endlichen ist substanzlos und gegen Gott gehalten ist die Creatur das Verschwindende und Ohnmächtige, so daß sich in der Güte des Schöpfers zugleich seine Gerechtigkeit kund zu thun hat, welche in dem an sich Negativen auch die Machtlosigkeit desselben und dadurch die Substanz als das allein Mächtige zur wirklichen Erscheinung bringt. Dieß Verhältniß, wenn es die Kunst als das Grundverhältniß ihres Inhalts wie ihrer Form geltend macht, giebt die Kunstform der eigentlichen Erhabenheit. Schönheit des Ideals und Erhabenheit sind wohl zu unterscheiden. Denn im Ideal durchdringt das Innere die äußere Realität, deren Inneres es ist, in der Weise, daß beide Seiten als einander adäquat und deshalb eben als einander durchdringend erscheinen. In der Erhabenheit dagegen ist das äußere Daseyn, in welchem die Substanz zur Anschauung gebracht wird, gegen die Substanz herabgesetzt, indem diese Herabsetzung und Dienstbarkeit die einzige Art

ist, durch welche der für sich gestaltlose und durch nichts Weltliches und Endliches seinem positiven Wesen nach ausdrückbare eine Gott durch die Kunst kann veranschaulicht werden. Die Erhabenheit setzt die Bedeutung in einer Selbstständigkeit voraus, der gegenüber das Aeußerliche als nur unterworfen erscheinen muß, insofern das Innere nicht darin gegenwärtig ist, sondern so darüber hinausgeht, daß eben nichts als dieses Hinausseyn und Hinausgehn zur Darstellung kommt.

Im Symbol war die Gestalt die Hauptsache. Sie sollte eine Bedeutung haben, ohne jedoch im Stande zu seyn, dieselbe vollkommen auszudrücken. Diesem Symbol und seinem undeutlichen Inhalte steht jetzt die Bedeutung als solche in ihrem klaren Verständniß gegenüber, und das Kunstwerk wird nun der Erguß des reinen Wesens als des Bedeutens aller Dinge, des Wesens aber, das die Unangemessenheit der Gestalt und Bedeutung, die im Symbol an sich vorhanden war, als die im Weltlichen sich über alles Weltliche hinweghebende Bedeutung Gottes selber setzt, und deshalb in dem Kunstwerk, das nichts als diese an und für sich klare Bedeutung aussprechen soll, erhaben wird. Wenn man daher schon die symbolische Kunst überhaupt die heilige Kunst heißen kann, insoweit sie sich das Göttliche zum Gehalt für ihre Productionen nimmt, so muß die Kunst der Erhabenheit die heilige Kunst als solche, die ausschließlich heilige genannt werden, weil sie Gott allein die Ehre giebt.

Der Inhalt ist hier im Ganzen seiner Grundbedeutung nach beschränkter noch als im eigentlichen Symbol, welches beim Streben nach dem Geistigen stehen bleibt, und in seinen Wechselbeziehungen eine breite Ausdehnung der Verwandlung des Geistigen in Naturgebilde und des Natürlichen in Anklänge des Geistes hat.

Diese Art der Erhabenheit in ihrer ersten ursprünglichen Bestimmung finden wir vornehmlich in der jüdischen Anschauung und deren heiligen Poesie. Denn bildende Kunst kann hier, wo von Gott ein irgend zureichendes Bild zu entwerfen unmöglich ist,

nicht hervortreten, sondern nur die Poesie der Vorstellung, die durch das Wort sich äußert.

Bei der näheren Betrachtung dieser Stufe lassen sich folgende allgemeine Gesichtspunkte herausstellen.

1. Zu ihrem allgemeinsten Inhalte hat diese Poesie Gott, als Herrn der ihm dienenden Welt, nicht dem Aeußerlichen incarnirt, sondern aus dem Weltdaseyn zu der einsamen Einheit in sich zurückgezogen. Dasjenige, was in dem eigentlich Symbolischen noch in Eins gebunden war, zerfällt deshalb hier in die beiden Seiten des abstracten Fürsichseyns Gottes und des concreten Daseyns der Welt.

a) Gott selbst als dieses reine Fürsichseyn der einen Substanz ist in sich ohne Gestalt, und in dieser Abstraction genommen der Anschauung nicht näher zu bringen. Was daher die Phantasie auf dieser Stufe ergreifen kann ist nicht der göttliche Inhalt seiner reinen Wesenheit nach, da derselbe es verbietet in einer ihm angemessenen Gestalt von der Kunst dargestellt zu werden. Der einzige Inhalt, der übrig bleibt, ist deshalb die Beziehung Gottes zu der von ihm erschaffenen Welt.

b) Gott ist der Schöpfer des Universums. Dieß ist der reinste Ausdruck der Erhabenheit selber. Zum erstenmal verschwinden jetzt nämlich die Vorstellungen des Zeugens und bloßen natürlichen Hervorgehens der Dinge aus Gott, und machen dem Gedanken des Schaffens aus geistiger Macht und Thätigkeit Platz. „Gott sprach: es werde Licht! Und es ward Licht" führt schon Longin als ein allerdings schlagendes Beispiel der Erhabenheit an. Der Herr, die eine Substanz, geht zwar zur Aeußerung fort, aber die Art der Hervorbringung ist die reinste, selbst körperlose, ätherische Aeußerung, das Wort, die Aeußerung des Gedankens als der idealen Macht, mit deren Befehl des Daseyns nun auch das Daseyende wirklich in stummem Gehorsam unmittelbar gesetzt ist.

c) In die geschaffene Welt jedoch geht Gott nicht etwa als in seine Realität über, sondern bleibt dagegen zurückgezogen in

sich, ohne daß mit diesem Gegenüber ein fester Dualismus begründet sey. Denn das Hervorgebrachte ist sein Werk, das gegen ihn keine Selbstständigkeit hat, sondern nur als der Beweis seiner Weisheit, Güte und Gerechtigkeit überhaupt da ist. Der Eine ist der Herr über Alles, und hat in den Naturdingen nicht seine Gegenwart, sondern nur machtlose Accidenzen, die das Wesen in ihnen nur können scheinen, nicht aber erscheinen lassen. Dieß macht die Erhabenheit von Seiten Gottes her aus.

2. Indem nun der eine Gott in dieser Weise von den concreten Welterscheinungen einerseits abgetrennt und für sich fixirt, die Aeußerlichkeit des Daseyenden aber andererseits als das Endliche bestimmt und zurückgesetzt ist, so erhält sowohl die natürliche als auch die menschliche Existenz jetzt die neue Stellung, eine Darstellung des Göttlichen nur dadurch zu seyn, daß ihre Endlichkeit an ihr selber hervortritt.

a) Zum erstenmal deshalb liegt jetzt die Natur und die Menschengestalt entgöttert und prosaisch vor uns da. Die Griechen erzählen, daß, als die Heroen beim Argonautenzuge die Meerenge des Hellespont durchschifften, die Felsen, welche sich bisher wie Scheeren schmetternd auf und zugeschlossen hatten, plötzlich in dem Boden für immer festgewurzelt dastanden. Aehnlich geht hier in der heiligen Poesie der Erhabenheit, dem unendlichen Wesen gegenüber, das Festwerden des Endlichen in seiner verständigen Bestimmtheit an, während in der symbolischen Anschauung nichts seine rechte Stelle erhält, indem das Endliche ganz ebenso in das Göttliche umschlägt als dieses zum endlichen Daseyn aus sich herausgeht. Wenden wir uns z. B. von den alten indischen Gedichten her zu dem alten Testament hinüber, so befinden wir uns mit einemmale auf einem ganz anderen Boden, der uns, wie fremd und von den unsrigen verschieden auch die Zustände, Begebnisse, Handlungen und Charaktere seyn mögen, welche er zeigt, dennoch heimathlich werden läßt. Aus einer Welt des Taumels und der Verwirrung kommen wir in Verhältnisse hinein, und haben Figuren vor uns, die ganz natürlich erscheinen,

und deren feste patriarchalische Charaktere in ihrer Bestimmtheit und Wahrheit uns als vollkommen verständlich nahestehn.

b) Für diese Anschauung, welche den natürlichen Gang der Dinge zu fassen vermag und die Gesetze der Natur geltend macht, erhält nun auch das Wunder zum erstenmal seine Stelle. Im Indischen ist Alles Wunder und deshalb nichts mehr wunderbar. Auf einem Boden, wo der verständige Zusammenhang stets unterbrochen, wo Alles von seinem Platze gerissen und verrückt ist, kann kein Wunder auftreten. Denn das Wunderbare setzt die verständige Folge, wie das gewöhnliche klare Bewußtseyn voraus, das nun erst eine durch höhere Macht bewirkte Unterbrechung dieses gewohnten Zusammenhangs Wunder nennt. Ein eigentlich speeifischer Ausdruck der Erhabenheit jedoch sind dergleichen Wunder nicht, weil der gewöhnliche Verlauf der Naturerscheinungen ebenso sehr als diese Unterbrechung durch den Willen Gottes und den Gehorsam der Natur hervorgebracht wird.

c) Die eigentliche Erhabenheit müssen wir hingegen darin suchen, daß die gesammte erschaffene Welt überhaupt als endlich, beschränkt, nicht sich selbst haltend und tragend erscheint, und aus diesem Grunde nur als verherrlichendes Beiwerk zum Preise Gottes angesehn werden kann.

3. Diese Anerkennung der Nichtigkeit der Dinge und das Erheben und Loben Gottes ist es, worin auf dieser Stufe das menschliche Individuum seine eigene Ehre, seinen Trost und seine Befriedigung sucht.

a) In dieser Beziehung liefern uns die Psalmen classische Beispiele der ächten Erhabenheit, allen Zeiten als ein Muster hingestellt, in welchem das, was der Mensch in seiner religiösen Vorstellung von Gott vor sich hat, glänzend mit kräftigster Erhebung der Seele ausgedrückt ist. Nichts in der Welt darf auf Selbstständigkeit Anspruch machen, denn Alles ist und besteht nur durch Gottes Macht, und ist nur da, um zum Preise dieser Macht zu dienen, so wie zum Aussprechen der eigenen substanzlosen Nichtigkeit. Wenn wir daher in der Phantasie der Substantialität

und ihrem Pantheismus eine unendliche Ausweitung fanden, so haben wir hier die Kraft der Erhebung des Gemüths zu bewundern, die alles fallen läßt, um die alleinige Macht Gottes zu verkündigen. Besonders ist in dieser Rücksicht der 104te Psalm von großartiger Gewalt. „Licht ist dein Kleid, das du anhast, du breitest aus den Himmel, wie einen Teppich" u. s. f. — Licht, Himmel, Wolken, die Fittige des Windes, sind hier nichts an und für sich, sondern nur ein äußeres Gewand, ein Wagen oder Bote zu Gottes Dienst. Weiter dann wird Gottes Weisheit gepriesen, die Alles geordnet hat; die Brunnen, die in den Gründen quellen, die Wasser, die zwischen den Bergen hinfließen, an denen die Vögel des Himmels sitzen und singen unter den Zweigen; das Gras, der Wein, der des Menschen Herz erfreut und die Cedern Libanons, die der Herr gepflanzt hat; das Meer, darinnen es wimmelt ohne Zahl, und Wallfische sind, die der Herr gemacht hat, daß sie drinnen scherzen. — Und was Gott erschaffen hat erhält er auch, aber — „Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie, du nimmst weg ihren Odem, so vergehen sie und werden wieder zu Staub." Die Nichtigkeit des Menschen spricht ausdrücklicher der 90ste Psalm, ein Gebet Mose, des Mannes Gottes, aus, wenn es z. B. heißt: „Du lässest sie dahin fahren wie ein Strom, und sind wie ein Schlaf, gleich wie ein Gras, das doch balde welk wird, und des Abends abgehauen wird und verdorret. Das machet dein Zorn, daß wir so vergehn, und dein Grimm, daß wir so plötzlich dahin fahren müssen."

b) Mit der Erhabenheit ist deshalb von Seiten des Menschen zugleich das Gefühl der eigenen Endlichkeit und des unübersteiglichen Abstandes von Gott verbunden.

α) Die Vorstellung der Unsterblichkeit kommt daher ursprünglich in dieser Sphäre nicht vor, denn diese Vorstellung enthält die Voraussetzung, daß das individuelle Selbst, die Seele, der menschliche Geist ein An-und-für-sich-seyendes sey. In der Erhabenheit wird nur der Eine als unvergänglich, und ihm gegen-

über alles Andere als entstehend und vorübergehend, nicht aber als frei und unendlich in sich angesehn.

β) Dadurch faßt der Mensch sich ferner in seiner Unwürdigkeit gegen Gott, seine Erhebung geschieht in der Furcht des Herrn, in dem Erzittern vor seinem Zorn, und auf durchdringende ergreifende Weise finden wir den Schmerz über die Nichtigkeit, und in der Klage, dem Leiden, dem Jammer, aus der Tiefe der Brust, das Schreien der Seele zu Gott geschildert.

γ) Hält sich dagegen das Individuum in seiner Endlichkeit gegen Gott fest, so wird diese gewollte und beabsichtigte Endlichkeit das Böse, das als Uebel und Sünde nur dem Natürlichen und Menschlichen angehört, in der einen in sich unterschiedslosen Substanz aber ebenso wenig als der Schmerz und das Negative überhaupt irgend eine Stätte finden kann.

c) Drittens jedoch gewinnt innerhalb dieser Nichtigkeit der Mensch dennoch eine freiere und selbstständigere Stellung. Denn auf der einen Seite entsteht bei der substantiellen Ruhe und Festigkeit Gottes in Betreff auf seinen Willen und die Gebote desselben für den Menschen das Gesetz, andererseits liegt in der Erhebung zugleich die vollständige klare Unterscheidung des Menschlichen und Göttlichen, des Endlichen und Absoluten, und damit ist das Urtheil über Gutes und Böses und die Entscheidung für das Eine oder Andere in das Subject selbst verlegt. Das Verhältniß zum Absoluten, und die Angemessenheit oder Unangemessenheit des Menschen zu demselben hat daher auch eine Seite, welche dem Individuum und seinem eigenen Verhalten und Thun zukömmt. Zugleich findet es dadurch in seinem Rechtthun und der Befolgung des Gesetzes eine affirmative Beziehung auf Gott, und hat überhaupt den äußeren positiven oder negativen Zustand seines Daseyns, Wohlergehen, Genuß, Befriedigung, oder Schmerz, Unglück, Druck mit seinem inneren Gehorsam oder seiner Widerspänstigkeit gegen das Gesetz in Zusammenhang zu bringen, und als Wohlthat und Belohnung, so wie als Prüfung und Strafe dahinzunehmen.

Drittes Kapitel.

Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform.

Was durch die Erhabenheit, im Unterschiede des eigentlichen bewußtlosen Symbolisirens, hervorgetreten ist, besteht einerseits in dem Trennen der für sich ihrer Innerlichkeit nach gewußten Bedeutung und der davon abgeschiedenen concreten Erscheinung, andererseits in dem directer oder indirecter hervorgehobenen Sichnichtentsprechen beider, in welchem die Bedeutung als das Allgemeine die einzelne Wirklichkeit und deren Besonderheit überragt. In der Phantasie des Pantheismus aber wie in der Erhabenheit konnte der eigentliche Inhalt, die eine allgemeine Substanz aller Dinge, nicht für sich ohne Beziehung auf das, wenn auch seinem Wesen nicht adäquate, erschaffene Daseyn zur Anschauung kommen. Diese Beziehung jedoch gehörte der Substanz selber an, welche an der Negativität ihrer Accidenzen sich den Erweis ihrer Weisheit, Güte, Macht und Gerechtigkeit gab. Deshalb ist im Allgemeinen wenigstens auch hier das Verhältniß von Bedeutung und Gestalt noch wesentlicher und nothwendiger Art, und die beiden verknüpften Seiten sind noch einander nicht im eigentlichen Sinne des Worts äußerlich geworden. Diese Aeußerlichkeit aber, da sie an sich im Symbolischen vorhanden ist, muß auch gesetzt werden und tritt in den Formen hervor, welche wir in dem letzten Kapitel der symbolischen Kunst zu betrachten haben. Wir können sie die bewußte Symbolik und näher die vergleichende Kunstform nennen.

Unter der bewußten Symbolik nämlich ist zu verstehen, daß

die Bedeutung nicht nur für sich gewußt, sondern ausdrücklich von der äußerlichen Weise, in welcher sie dargestellt wird, unterschieden gesetzt ist. Die Bedeutung, so für sich ausgesprochen erscheint dann, wie in der Erhabenheit, nicht wesentlich in und als die der Gestalt, welche ihr auf solche Weise gegeben wird. Die Beziehung beider aufeinander bleibt aber nicht mehr, wie auf der vorigen Stufe, ein in der Bedeutung selber schlechthin begründetes Beziehen, sondern wird ein mehr oder weniger zufälliges Zusammenbringen, welches der Subjectivität des Poeten, dem Vertiefen seines Geistes in ein äußerliches Daseyn, seinem Witze, seiner Erfindung überhaupt angehört, wobei er denn bald mehr von einer sinnlichen Erscheinung ausgehn, und ihr aus sich eine verwandte geistige Bedeutung einbilden, bald seinen Ausgangspunkt mehr von der wirklich oder auch nur relativ innern Vorstellung nehmen kann, um dieselbe zu verbildlichen, oder selbst nur ein Bild mit einem andern, das gleiche Bestimmungen in sich faßt, in Beziehung zu setzen.

Von der noch naiven und bewußtlosen Symbolik unterscheidet sich deshalb diese Art der Verknüpfung sogleich dadurch, daß jetzt das Subject sowohl das innere Wesen seiner zum Inhalt genommenen Bedeutungen, als auch die Natur der äußeren Erscheinungen kennt, welche es vergleichungsweise zur näheren Veranschaulichung benutzt, und beide in dieser bewußten Absicht der aufgefundenen Aehnlichkeit wegen zu einander stellt. Der Unterschied aber zwischen der jetzigen Stufe und der Erhabenheit ist darin zu suchen, daß einerseits zwar die Trennung und das Nebeneinandertreten der Bedeutung und ihrer concreten Gestalt in dem Kunstwerke selbst in geringerem oder höherem Grade ausdrücklich herausgehoben wird, andererseits jedoch das erhabene Verhältniß vollständig fortfällt. Denn als Inhalt ist nicht mehr das Absolute selbst, sondern irgend eine bestimmte und beschränkte Bedeutung genommen und innerhalb der beabsichtigten Scheidung derselben von ihrer Verbildlichung stellt sich ein Verhältniß her, das

durch ein bewußtes Vergleichen dasselbe thut, was die unbewußte Symbolik in ihrer Weise bezweckte.

Zum Inhalt aber kann als Bedeutung nicht mehr das Absolute, der eine Herr, aufgefaßt werden, weil schon durch das Sondern von concretem Daseyn und Begriff, und durch das, wenn auch nur vergleichende, Nebeneinandergestelltseyn Beider für das Kunstbewußtseyn, insofern es diese Form als letzte und eigentliche ergreift, sogleich die Endlichkeit gesetzt ist. In der heiligen Poesie dagegen ist Gott das allein Bedeutende in allen Dingen, die ihm gegenüber sich als vergänglich und nichtig erweisen. Soll nun aber die Bedeutung an dem, was an sich selbst beschränkt und endlich ist, ihr ähnliches Bild und Gleichniß finden können, so muß sie selber um so mehr von beschränkter Art seyn, als auf der Stufe, die uns jetzt beschäftigt, gerade das, freilich seinem Inhalt äußerliche und vom Dichter nur willkührlich auserwählte Bild, der Aehnlichkeiten wegen, die es mit dem Inhalte hat, als relativ gemäß angesehn wird. Von der Erhabenheit deshalb bleibt in der vergleichenden Kunstform nur der Zug übrig, daß jedes Bild, statt die Sache und Bedeutung ihrer adäquaten Wirklichkeit nach darzustellen, nur ein Bild und Gleichniß derselben abgeben soll.

Dadurch bleibt diese Art des Symbolisirens, als Grundtypus ganzer Kunstwerke, eine untergeordnete Gattung. Denn die Gestalt besteht nur in der Beschreibung eines unmittelbaren sinnlichen Daseyns oder Vorfalls, von welchem die Bedeutung ausdrücklich zu unterscheiden ist. Bei Kunstwerken aber, welche aus einem Stoff gebildet, und in ihrer Gestaltung ein unentzweites Ganzes sind, kann solches Vergleichen sich nur etwa nebenher, wie es z. B. in ächten Producten der classischen und romantischen Kunst der Fall ist, als Schmuck und Beiwerk geltend machen.

Wenn wir daher diese ganze Stufe als Vereinigung der beiden früheren ansehen, indem sie sowohl die Trennung von Bedeutung und äußerer Realität in sich faßt, welche der Erhabenheit zu

Grunde lag, als auch das Hinweisen einer concreten Erscheinung auf eine verwandte allgemeine Bedeutung, wie wir es beim eigentlichen Symbol hervortreten sahen, so ist dennoch diese Vereinigung nicht etwa eine höhere Kunstform, sondern vielmehr eine zwar klare aber verflachte Auffassung, welche in ihrem Inhalt begränzt, und in ihrer Form mehr oder weniger prosaisch, sich ebenso sehr aus der geheimnißvoll gährenden Tiefe des eigentlichen Symbols, als von dem Gipfel der Erhabenheit herab in das gewöhnliche Bewußtseyn hinein verläuft.

Was die bestimmtere Eintheilung dieser Sphäre angeht, so findet zwar bei diesem vergleichenden Unterscheiden, welches die Bedeutung für sich voraussetzt und ihr gegenüber eine sinnliche oder bildliche Gestalt auf sie bezieht, durchgängig fast das Verhältniß statt, daß die Bedeutung als die Hauptsache und die Gestaltung als bloße Einkleidung und Aeußerlichkeit genommen wird, zugleich aber tritt der weitere Unterschied ein, daß bald die eine, bald die andere von beiden Seiten zuerst hingestellt, und somit von ihr ausgegangen wird. In dieser Weise steht entweder die Gestalt als eine für sich äußere, unmittelbare, natürliche Begebenheit oder Erscheinung da, von der dann eine allgemeine Bedeutung aufgewiesen ist, oder die Bedeutung ist für sich sonst herbeigeführt, und es wird dann erst für sie irgend woher äußerlich eine Gestaltung ausgewählt.

Wir können in dieser Beziehung zwei Hauptstufen unterscheiden.

A. In der ersten macht die concrete Erscheinung, sey sie aus der Natur oder aus menschlichen Begebnissen, Vorfällen und Handlungen hergenommen, einerseits den Ausgangspunkt, andererseits das für die Darstellung Wichtige und Wesentliche aus. Sie wird zwar nur der allgemeineren Bedeutung wegen, die sie enthält und andeutet, ausgeführt, und nur in soweit entfaltet, als es der Zweck, diese Bedeutung in einem damit verwandten einzelnen Zustande oder Vorfall zu veranschaulichen, erfordert; das Ver-

gleichen aber der allgemeinen Bedeutung und des einzelnen Falls, als subjective Thätigkeit ist noch nicht ausdrücklich herausgestellt, und die ganze Darstellung will nicht ein bloßer Zierrath an einem auch ohne diesen Schmuck selbstständigen Werke seyn, sondern tritt noch mit der Prätension auf, für sich schon ein Ganzes abzugeben. Die Arten, die hierher gehören, sind die Fabel, die Parabel, der Apolog, das Sprichwort und die Verwandlungen.

B. Auf der zweiten Stufe dagegen ist die Bedeutung das Erste, was vor dem Bewußtseyn steht, und die concrete Verbildlichung derselben das nur Danebenstehende und Beiherspielende, das für sich gar keine Selbstständigkeit hat, sondern als der Bedeutung ganz unterworfen erscheint, so daß nun auch die gerade dieses und kein anderes Bild heraussuchende subjective Willkühr näher zum Vorschein kommt. Diese Darstellungsweise kann es zum größten Theil nicht zu selbstständigen Kunstwerken bringen, und muß sich deshalb damit begnügen, ihre Formen als das bloß Nebensächliche anderweitigen Gebilden der Kunst einzuverleiben. Als Hauptarten lassen sich hieher das Räthsel, die Allegorie, die Metapher, das Bild und Gleichniß zählen.

C. Drittens endlich können wir anhangsweise noch des Lehrgedichts und der beschreibenden Poesie Erwähnung thun, da sich in diesen Dichtungsarten auf der einen Seite das bloße Herauskehren der allgemeinen Natur der Gegenstände, wie das Bewußtseyn in seiner verständigen Klarheit dieselbe auffaßt, auf der anderen das Schildern ihrer concreten Erscheinung für sich verselbstständigt, und somit die vollständige Trennung desjenigen ausgebildet wird, was erst in seiner Vereinung und ächten Ineinsbildung wahrhafte Kunstwerke zu Stande kommen läßt.

Die Scheidung nun der beiden Momente des Kunstwerks führt es mit sich, daß die verschiedenen Formen, welche in diesem ganzen Kreise ihre Stellung finden, fast durchgängig nur der Kunst der Rede angehören, indem die Poesie allein solche Verselbstständigung von Bedeutung und Gestalt aussprechen kann, während es die

Aufgabe der bildenden Künste ist, in der äußeren Gestalt als solcher deren Innres kund zu geben.

A. Vergleichungen, welche vom Aeußerlichen anfangen.

Mit den verschiedenen Dichtungsarten, welche dieser ersten Stufe zuzutheilen sind, befindet man sich jedesmal in Verlegenheit und hat viel Mühe, wenn man sie in bestimmte Hauptgattungen einzurangiren unternimmt. Es sind untergeordnete Zwitterarten, die keine schlechthin nothwendige Seite der Kunst ausprägen. Im Allgemeinen geht es damit im Aesthetischen, wie mit gewissen Thierclassen oder sonstigen Naturvorkommenheiten in den Naturwissenschaften. In beiden Gebieten liegt die Schwierigkeit darin, daß es der Begriff der Natur und Kunst selber ist, der sich eintheilt, und seine Unterschiede setzt. Als die Unterschiede des Begriffs sind dieß nun auch die wahrhaft begriffsmäßigen und deshalb zu begreifenden Unterschiede, in welche dergleichen Uebergangsstufen nicht hineinpassen wollen, weil sie eben nur mangelhafte Formen sind, die aus der einen Hauptstufe heraustreten, ohne doch die folgende erreichen zu können. Die Schuld des Begriffs ist dieß nicht, und wollte man, statt der Begriffsmomente der Sache selbst, solche Nebenarten zum Grunde der Eintheilung und Classification machen, so würde gerade das dem Begriff Unangemessene als die gemäße Entfaltungsweise desselben angesehen werden. Die wahre Eintheilung aber darf nur aus dem wahren Begriff hervorgehn, und zwitterhafte Gebilde können nur da ihren Platz finden, wo die eigentlichen für sich feststehenden Formen anfangen sich aufzulösen und in andre überzugehn. Dieß ist hier im Betreff auf die symbolische Kunstform, unsrem Gange gemäß, der Fall.

Der Vorkunst aber des Symbolischen gehören die angedeuteten Arten an, weil sie überhaupt unvollkommen und damit ein bloßes Suchen der wahren Kunst sind, das wohl die Ingre-

dienzien zu der ächten Weise des Gestaltens in sich hat, dieselben jedoch nur in ihrer Endlichkeit, Trennung und bloßen Beziehung auffaßt, und deshalb untergeordnet bleibt. Wir haben daher, wenn wir hier von Fabel, Apolog, Parabel u. s. f. reden, diese Arten nicht abzuhandeln, in sofern sie der Poesie, als eigenthümlicher ebenso sehr von den bildenden Künsten als von der Musik unterschiedener Kunst angehören, sondern nur nach der Rücksicht, nach welcher sie zu den allgemeinen Formen der Kunst ein Verhältniß haben, und ihr specifischer Charakter sich nur aus diesem Verhältniß, nicht aber aus dem Begriff der eigentlichen Gattungen der Dichtkunst, als der epischen, lyrischen und dramatischen, erklären läßt.

Die nähere Gliederung nun dieser Arten wollen wir so machen, daß wir zuerst von der Fabel, sodann von der Parabel, dem Apolog und Sprichwort handeln, und mit der Betrachtung der Metamorphosen schließen.

1. Die Fabel.

Indem bisher immer nur von dem Formellen der Beziehung einer ausdrücklichen Bedeutung auf ihre Gestalt die Rede gewesen ist, haben wir jetzt auch den Inhalt anzugeben, der sich für diese Gestaltungsweise passend erweist.

Von Seiten der Erhabenheit her sahen wir bereits, daß es der jetzigen Stufe nicht mehr darauf ankommt, das Absolute und Eine durch die Nichtigkeit und Unerheblichkeit der erschaffenen Dinge in seiner ungetheilten Macht zu veranschaulichen, sondern daß wir uns auf der Stufe der Endlichkeit des Bewußtseyns und damit auch der Endlichkeit des Inhalts befinden. Wenden wir uns umgekehrt zu dem eigentlichen Symbol, von welchem die vergleichende Kunstform ebenfalls eine Seite in sich aufnehmen sollte, so ist das Innre, welches der bisher immer noch unmittelbaren Gestalt, dem Natürlichen gegenübertritt, wie wir schon bei dem ägyptischen Symbolisiren sahen, das Geistige. Indem

nun jenes Natürliche als selbstständig gelassen und vorgestellt wird, so ist auch das Geistige ein endlich bestimmtes, der Mensch und seine endlichen Zwecke, und das Natürliche erhält eine, jedoch theoretische Bezüglichkeit auf diese Zwecke, eine Andeutung und Offenbarung derselben zum Besten und Nutzen des Menschen. Die Erscheinung der Natur, Gewitter, Vögelflug, Beschaffenheit der Eingeweide u. s. f. werden deshalb jetzt in einem ganz anderen Sinne aufgenommen, als in den Anschauungen der Parsen, Inder oder Aegypter, für welche das Göttliche noch in der Weise mit dem Natürlichen vereint ist, daß der Mensch in der Natur in einer Welt voll Göttern umherwandelt und sein eigenes Thun darin besteht, in seinem Handeln dieselbe Identität hervorzubringen; wodurch denn dieß Thun, in sofern es dem natürlichen Seyn des Göttlichen angemessen ist, selber als ein Offenbaren und Hervorbringen des Göttlichen im Menschen erscheint. Wenn der Mensch aber in sich zurückgegangen ist, und seine Freiheit ahnend sich in sich zusammen schließt, so wird er sich selber Zweck in seiner Individualität; er thut, handelt, arbeitet nach seinem eignen Willen, er hat ein eigenes selbstisches Leben und fühlt die Wesentlichkeit von Zwecken in sich selbst, auf welche das Natürliche eine äußerliche Beziehung erhält. Deshalb vereinzelt sich die Natur nun um ihn her, und dient ihm, so daß er in Rücksicht auf das Göttliche in ihr nicht mehr die Anschauung des Absoluten gewinnt, sondern sie nur als ein Mittel betrachtet, durch welches sich die Götter zum Besten seiner Zwecke zu erkennen geben, indem sie ihren Willen dem menschlichen Geist durch das Medium der Natur enthüllen, und diesen Willen selber von Menschen erklären lassen. Hier ist also eine Identität des Absoluten und Natürlichen vorausgesetzt, in welcher die menschlichen Zwecke die Hauptsache ausmachen. Diese Art der Symbolik nun aber gehört noch nicht zur Kunst, sondern bleibt religiös. Denn der vates unternimmt jene Deutung natürlicher Ereignisse nur vornehmlich für praktische Zwecke, sey es im Interesse

einzelner Individuen in Betreff auf particuläre Pläne, oder des ganzen Volks in Rücksicht auf gemeinsame Thaten. Die Poesie dagegen hat auch die practischen Lagen und Verhältnisse in einer allgemeineren theoretischen Form zu erkennen und auszusprechen.

Was aber hieher muß gerechnet werden, ist eine Naturerscheinung, eine Vorfallenheit, welche ein besonderes Verhältniß, einen Verlauf enthält, der als Symbol für eine allgemeine Bedeutung aus dem Kreise des menschlichen Thuns und Treibens, für eine sittliche Lehre, einen Klugheitssatz genommen werden kann, für eine Bedeutung also, die zu ihrem Inhalt eine Reflexion über die Art und Weise hat, wie es in menschlichen Dingen d. i. in Sachen des Willens zugeht oder zugehn sollte. Hier ist es nicht mehr der göttliche Wille, der sich seiner Innerlichkeit nach dem Menschen durch Naturereignisse und deren religiöse Deutung offenbar macht, sondern ein ganz gewöhnlicher Verlauf natürlicher Vorfälle, aus dessen vereinzelter Darstellung sich in menschlich verständlicher Weise ein sittlicher Satz, eine Warnung, Lehre, Klugheitsregel abstrahiren läßt, und der um dieser Reflexion willen vorgeführt und der Anschauung dargeboten wird.

Dieß ist die Stellung, welche wir hier der äsopischen Fabel geben können.

a) Die äsopische Fabel nämlich in ihrer ursprünglichen Gestalt ist solches Auffassen eines natürlichen Verhältnisses oder Ereignisses zwischen einzelnen natürlichen Dingen überhaupt, am meisten zwischen Thieren, deren Triebe aus denselben Bedürfnissen des Lebens stammen, die den Menschen als lebendigen bewegen. Dieses Verhältniß oder Ereigniß, in seinen allgemeineren Bestimmungen aufgefaßt, ist dadurch von der Art, daß es auch im Kreise des menschlichen Lebens vorkommen kann, und durch diese Beziehung erst eine Bedeutsamkeit für den Menschen erhält.

α) Dieser Bestimmung zufolge ist die ächte äsopische Fabel die Darstellung irgend eines Zustandes der leblosen und belebten Natur, oder eines Vorfalls der Thierwelt, der nicht etwa willkühr-

lich ersonnen, sondern nach seinem wirklichen Vorhandenseyn, nach treuer Beobachtung aufgenommen und dann so wiedererzählt wird, daß sich daraus in Beziehung auf das menschliche Daseyn und näher auf die praktische Seite desselben, auf die Klugheit und Sittlichkeit des Handelns eine allgemeine Lehre entnehmen läßt. Das erste Erforderniß ist deshalb darin zu suchen, daß der bestimmte Fall, der die sogenannte Moral liefern soll, nicht nur erdichtet, und hauptsächlich daß er nicht der Art und Weise, wie dergleichen Erscheinungen wirklich in der Natur existiren, zuwider erdichtet sey. Näher sodann muß die Erzählung den Fall nicht schon selber in seiner Allgemeinheit, sondern wie dieß wiederum in der äußeren Realität der Typus für alles Geschehen ist, seiner concreten Einzelnheit nach und als ein wirkliches Ereigniß berichten.

Diese ursprüngliche Form der Fabel giebt ihr drittens die meiste Naivetät, weil der Lehrzweck und das Herausheben allgemeiner nützlicher Bedeutungen dann nur als das später Herzukommende, nicht aber als das erscheint, was von Hause aus beabsichtigt war. Deshalb werden die anziehendsten unter den sogenannten äsopischen Fabeln die seyn, welche der angegebenen Bestimmung entsprechen und Handlungen, wenn man diesen Namen gebrauchen will, oder Verhältnisse und Ereignisse erzählen, die theils den Instinct der Thiere zu ihrer Grundlage haben, theils sonst ein natürliches Verhältniß aussprechen, theils sich überhaupt für sich zutragen können, ohne nur von der willkührlichen Vorstellung zusammengestellt zu seyn. Dabei ist es denn aber leicht ersichtlich, daß das den äsopischen Fabeln in jetziger Gestalt angehängte „fabula docet" entweder die Darstellung matt macht, oder häufig wie die Faust auf das Auge paßt, so daß oft vielmehr die entgegengesetzte Lehre oder mehrere besser abgeleitet werden könnten.

Einige Beispiele mögen zur Beleuchtung dieses eigentlichen Begriffs der äsopischen Fabel hier angeführt werden.

Eiche und Rohr z. B. stehn im Sturmwinde da; das schwanke

Rohr wird nur gebeugt, die starre Eiche bricht. Dieß ist ein Fall, der bei starkem Sturm sich häufig genug wirklich zugetragen hat; moralisch genommen ist es ein hochstehender unbeugsamer Mensch, einem Geringeren gegenüber, der sich in untergeordneten Verhältnissen durch Fügsamkeit zu erhalten weiß, während jener durch Hartnäckigkeit und Trotz zu Grunde geht. — Ebenso verhält es sich mit der durch Phädrus aufbewahrten Fabel von den Schwalben. Die Schwalben sehen mit anderen Vögeln zu, wie ein Ackersmann den Leinsaamen säet, aus welchem auch die Stricke für den Vogelfang gedreht werden. Die vorsichtigen Schwalben fliegen davon, die übrigen Vögel glauben's nicht; sie bleiben sorglos daheim und werden gefangen. Auch hier liegt ein wirkliches Naturphänomen zu Grunde. Es ist bekannt, daß die Schwalben zur Herbstzeit nach südlicheren Gegenden ziehn, und deshalb zur Zeit des Vogelfangs nicht da sind. Das Gleiche läßt sich auch über die Fabel von der Fledermaus sagen, welche am Tage und zur Nachtzeit verachtet wird, weil sie weder dem Tage noch der Nacht angehört. — Solchen prosaischen wirklichen Fällen wird eine allgemeinere Deutung aufs Menschliche gegeben, wie auch jetzt noch etwa fromme Leute aus allem, was vorkommt, eine erbauliche Nutzanwendung zu ziehen wissen. Dabei ist es aber nicht nothwendig, daß das eigentliche Naturphänomen jedesmal sogleich in die Augen springe. In der Fabel vom Fuchs und Raben ist das wirkliche Factum nicht im ersten Augenblicke zu erkennen, obschon es nicht gänzlich fehlt; denn es ist die Art der Raben und Krähen, daß sie zu krächzen anfangen, wenn sie fremde Gegenstände, Menschen, Thiere vor sich in Bewegung sehen. Aehnliche Naturverhältnisse liegen der Fabel vom Dornstrauch, welcher den Vorübergehenden Wolle abreißt, oder den Fuchs verwundet, der einen Halt an ihm sucht; von dem Landmann, der eine Schlange im Busen erwärmt u. s. f. zu Grunde. Andere stellen Vorfälle dar, welche sich unter Thieren sonst ereignen können; in der ersten äsopischen Fabel z. B., daß der Adler die

Jungen des Fuchses auffrißt und an geraubtem Opferfleische eine Kohle mitführt, die ihm sein Nest entzündet. Andere endlich enthalten altmythische Züge, wie die Fabel vom Roßkäfer, Adler und Jupiter, in welcher der naturhistorische Umstand — (ob er wirklich richtig sey, lasse ich dahingestellt) — daß Adler und Roßkäfer zu verschiedener Zeit ihre Eier legen, vorkommt, zugleich aber eine offenbar traditionelle Wichtigkeit des Skarabäus ersichtlich ist, die hier jedoch bereits ins Komische, wie noch mehr von Aristophanes geschehen, gezogen erscheint. Wie viel nun aber von diesen Fabeln von Aesop selber herrühren, die Vollständigkeit dieser Constatirung ist hier ohnehin schon dadurch erlassen, daß bekanntlich nur von wenigen, der letztgenannten z. B. vom Roßkäfer und Adler, aufzuzeigen ist, daß sie äsopisch seyen, oder daß ihnen überhaupt das Alterthum, um als äsopisch angesehen werden zu können, zukomme.

Von Aesop selber heißt es, er sey ein mißgestalteter buckeliger Sclave gewesen; sein Aufenthalt wird nach Phrygien verlegt, nach dem Lande, welches den Uebergang von dem unmittelbar Symbolischen und dem Gebundenseyn an das Natürliche zu dem Lande macht, in welchem der Mensch anfängt, das Geistige und sich selbst zu fassen. In dieser Beziehung sieht er zwar das Thierische und Natürliche überhaupt nicht, wie die Inder und Aegypter, als etwas für sich Hohes und Göttliches an, sondern betrachtet es mit prosaischen Augen als etwas, dessen Verhältnisse nur dienen, das menschliche Thun und Lassen vorstellig zu machen; dennoch aber sind seine Einfälle nur witzig, ohne Energie des Geistes, oder Tiefe der Einsicht und substantiellen Anschauung, ohne Poesie und Philosophie. Seine Ansichten und Lehren erweisen sich wohl als sinnreich und klug, aber es bleibt nur gleichsam eine Grübelei im Kleinen, welche statt freie Gestalten aus freiem Geiste zu erschaffen, nur gegebenen vorgefundenen Stoffen, den bestimmten Instincten und Trieben der Thiere, kleinen täglichen Vorfällen irgend eine weiter anwendbare Seite abgewinnt, weil er seine Lehren nicht offen sagen darf, sondern sie nur versteckt, in einem Räthsel gleich-

sam, zu verstehen geben kann, das zugleich immer gelöst ist. Im Sclaven fängt die Prosa an, und so ist auch diese ganze Gattung prosaisch.

Dessenohnerachtet haben diese alten Erfindungen beinahe alle Völker und Zeiten durchlaufen, und so sehr auch jede Nation, die überhaupt in ihrer Literatur Fabeln kennt, sich mehrere Fabeldichter zu besitzen rühmen mag, so sind deren Poëme doch meist Reproductionen jener ersten Einfälle, nur in den jedesmaligen Zeitgeschmack übersetzt, und was diese Fabeldichter zu dem ererbten Stock an Erfindungen hinzugethan haben, ist weit hinter jenen Originalien zurückgeblieben.

b) Nun finden sich aber unter den äsopischen auch eine Menge von Fabeln, welche in Erfindung und Ausführung von großer Dürftigkeit, vor allem aber bloß für den Zweck der Lehre erfunden sind, so daß die Thiere oder auch Götter nur zur Einkleidung gehören. Doch sind sie auch dann noch weit davon entfernt der Thiernatur Gewalt anzuthun, wie es etwa bei Modernen der Fall ist; wie die Pfeffel'schen Fabeln von einem Hamster, der im Herbst Vorrath einsammelte, welche Vorsicht ein anderer unterlassen haben und darauf zum Betteln und Verhungern herabgebracht worden sein soll; oder vom Fuchs, Spürhund und Luchs, von denen erzählt wird, daß sie mit ihren einseitigen Talenten der List, des feinen Geruchs und scharfen Gesichts vor Jupiter traten, um eine gleiche Vertheilung ihrer Naturgaben zu erlangen, nach deren Bewilligung es aber heißt: „der Fuchs ist vor den Kopf geschlagen, der Spürhund taugt nicht mehr zum Jagen, der Argus Luchs bekommt den Staar." Daß der Hamster keine Früchte einträgt, daß diese drei anderen Thiere in den Zufall oder in die Natur der Gleichmäßigkeit jener Eigenschaften gerathen, ist der Natur ganz und gar zuwider und dadurch matt. Besser als diese Fabeln ist deshalb die von der Ameise und der Zikade, besser als diese wieder die vom Hirsch mit den prächtigen Geweihen und den dünnen Läuffen.

In dem Sinne solcher Fabeln ist man es denn auch gewohnt geworden, in der Fabel überhaupt sich die Lehre als das Erste so vorzustellen, daß das erzählte Ereigniß selbst bloße Einkleidung, und deshalb eine zum Behufe der Lehre ganz erdichtete Begebenheit sey. Solche Einkleidungen aber, besonders wenn der beschriebene Vorfall sich unter bestimmten Thieren ihrem Naturcharakter nach gar nicht hat zutragen können, sind höchst matte, weniger als nichts bedeutende Erfindungen. Denn das Sinnreiche einer Fabel besteht nur darin, dem sonst schon Daseyenden und Gestalteten nun auch noch einen allgemeineren Sinn außer dem, welchen es unmittelbar hat, zuzutheilen. — Weiter sodann hat man in der Voraussetzung, das Wesen der Fabel sey allein darin zu suchen, daß Thiere anstatt der Menschen handeln und sprechen, die Frage aufgeworfen, was das Anziehende von diesem Tausche ausmache. Viel Anziehendes jedoch kann in solchem Ankleiden eines Menschen als Thier nicht liegen, wenn es noch mehr oder etwas Anderes als in einer Affen- und Hundekomödie seyn soll, wo im Gegentheil der Contrast der thierischen Natur mit ihrem Aussehn und menschlichen Thun, außer dem Anblick der Geschicklichkeit der Dressur, das einzige Interesse bleibt. Breitinger führt daher das Wunderbare als den eigentlichen Reiz an. In den ursprünglichen Fabeln aber ist das Auftreten von redenden Thieren nicht als etwas Ungewöhnliches und Wunderbares hingestellt; weshalb auch Lessing meint, die Einführung der Thiere gewähre einen großen Vortheil für die Verständlichkeit und Abkürzung der Exposition durch die Bekanntschaft mit den Eigenschaften der Thiere, mit der List des Fuchses, der Großmuth des Löwen, der Gefräßigkeit und Gewaltthätigkeit des Wolfes, so daß an die Stelle der Abstractionen: listig, großmüthig sogleich ein bestimmtes Bild vor die Vorstellung trete. Dieser Vortheil ändert jedoch nichts Wesentliches an dem trivialen Verhältnisse der bloßen Einkleidung, und im Ganzen ist es sogar unvortheilhaft, uns Thiere statt Menschen vorzuführen, weil die Thiergestalt dann immer

eine Maske bleibt, welche die Bedeutung in Betreff auf ihre Verständlichkeit ebenso sehr verhüllt als erklärt.

Die größte Fabel dieser Art wäre dann die alte Geschichte von Reineke, dem Fuchs, die aber keine eigentliche Fabel als solche ist.

c) Als eine dritte Stufe nämlich können wir noch folgende Behandlungsweise der Fabel sich hier anschließen lassen, mit welcher wir jedoch den Kreis der Fabel schon zu überschreiten anfangen. Das Sinnreiche einer Fabel liegt überhaupt darin, unter den mannichfaltigen Naturphänomenen Fälle zu finden, welche zum Beleg für allgemeine Reflexionen über das menschliche Handeln und Benehmen zu dienen im Stande sind, obschon das Thierische und Natürliche der eigentlichen Art und Weise seiner Existenz nicht entrückt wird. Im Uebrigen aber bleibt das Zusammenstellen und Beziehen der sogenannten Moral und des einzelnen Falls nur die Sache der Willkühr und des subjectiven Witzes, und ist deshalb an sich nur die Sache des Scherzes. Diese Seite ist es nun welche für sich auf dieser dritten Stufe hervortritt. Die Fabelform wird als Scherz genommen. Goethe hat in dieser Weise viele anmuthige und sinnreiche Gedichte gemacht. In dem einen, „der Kläffer" beschriebenen, heißt es z. B.:

Wir reiten in die Kreuz und Quer'
Nach Freuden und Geschäften;
Doch immer kläfft es hinterher
Und billt aus allen Kräften.
So will der Spitz aus unsrem Stall
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten.

Dazu gehört denn aber, daß die gebrauchten Naturgestalten ihrem eigenthümlichen Charakter nach, wie in der äsopischen Fabel, vorgeführt werden, und uns in ihrem Thun und Treiben menschliche Zustände, Leidenschaften, Charakterzüge entwickeln, welche mit den thierischen die nächste Verwandtschaft haben. Von dieser Art ist

der erwähnte Reineke, welcher mehr etwas Mährchenhaftes als eine eigentliche Fabel ist. Den Inhalt giebt eine Zeit der Unordnung und Regellosigkeit ab, der Schlechtigkeit, Schwäche, Niederträchtigkeit, Gewalt und Frechheit, des Unglaubens im Religiösen, der nur scheinbaren Herrschaft und Gerechtigkeit im Weltlichen, so daß List, Klugheit und Eigennutz überall den Sieg davon tragen. Es sind die Zustände des Mittelalters, wie sie besonders in Deutschland sich ausgebildet hatten. Die mächtigen Vasallen zeigen zwar vor dem Könige einigen Respect, im Grunde aber thut Jeder was er will, raubt, mordet, unterdrückt die Schwachen, betrügt den König, weiß sich die Gunst der Frau Königin zu erwerben, so daß das Ganze nur eben zusammenhält. Dieß ist der menschliche Inhalt, welcher hier aber nicht etwa in einem abstracten Satze, sondern in einer Totalität von Zuständen und Charakteren besteht, und seiner Schlechtigkeit wegen sich ganz für die thierische Natur, in deren Form er sich entfaltet, als passend erweist. Deshalb hat es nichts Störendes, wenn wir ihn ganz offen in das Thierische hineingelegt finden, während die Einkleidung auch nicht etwa als ein bloß einzelner verwandter Fall erscheint, sondern dieser Singularität enthoben wird, und eine gewisse Allgemeinheit erhält, durch welche uns anschaulich wird: so geht's überhaupt zu in der Welt. Das Possierliche liegt nun in dieser Einkleidung selber, deren Scherz und Spaß mit dem bitteren Ernst der Sache gemischt ist, indem sie die menschliche Gemeinheit aufs treffendste in der thierischen zur Anschauung bringt, und auch in dem bloß Thierischen eine Menge der ergötzlichsten Züge und eigenthümlichsten Geschichten heraushebt, so daß wir aller Herbigkeit zum Trotz keinen schlechten und bloß gewollten, sondern einen wirklichen ernstlich gemeinten Scherz vor uns haben.

2. Parabel, Sprichwort, Apolog.

a) Die Parabel hat mit der Fabel die allgemeine Verwandtschaft, daß sie Begebenheiten aus dem Kreise des gewöhn-

lichen Lebens aufnimmt, denen sie aber eine höhere und allgemeinere Bedeutung mit dem Zwecke unterlegt, diese Bedeutung durch jenen, für sich betrachtet, alltäglichen Vorfall verständlich und anschaulich zu machen.

Zugleich aber unterscheidet sie sich von der Fabel dadurch, daß sie dergleichen Vorfallenheiten nicht in der Natur und Thierwelt, sondern in dem menschlichen Thun und Treiben, wie es Jedem als bekannt vor Augen steht, aufsucht, und den erwählten einzelnen Fall, der, seiner Particularität nach, zunächst geringfügig erscheint, zu einem allgemeineren Interesse durch Hindeutung auf eine höhere Bedeutung erweitert.

Hierdurch nun kann sich in Betreff auf den Inhalt der Umfang und die gehaltreiche Wichtigkeit der Bedeutungen vergrößern und vertiefen, während in Rücksicht auf die Form die Subjectivität des absichtlichen Vergleichens und Herauskehrens der allgemeinen Lehre gleichfalls in einem höheren Grade zum Vorschein zu kommen anfängt.

Als eine Parabel, noch mit einem ganz praktischen Zweck verbunden, kann man die Art und Weise ansehn, welche Cyrus (Herodot I. c. 126) anwandte, um die Perser zum Abfall zu bewegen. Er schreibt den Persern, sie sollten sich mit Sicheln versehn an einen bestimmten Ort verfügen. Dort läßt er sie an dem ersten Tage ein dornenbewachsenes Feld mit saurer Arbeit urbar machen. Am anderen Tage aber, nachdem sie geruht und sich gebadet, führt er sie auf eine Wiese und bewirthet sie reichlich mit Fleisch und Wein. Dann, als sie vom Gastmahl sich erhoben hatten, fragt er sie, welcher Tag ihnen erfreulicher sey, der gestrige oder der heutige. Alle stimmten für den gegenwärtigen, der ihnen nur Gutes gebracht hätte, während der kaum verflossene ein Tag der Mühe und Anstrengung gewesen wäre. Da rief Cyrus aus: wollt ihr mir folgen, so vervielfältigen sich die guten Tage, die dem heutigen ähnlich sind; wollt ihr mir aber

nicht folgen, so warten eurer unzählige Arbeiten, welche den gestrigen gleichen.

Von verwandter Art, jedoch ihren Bedeutungen nach vom tiefsten Interesse und der weitesten Allgemeinheit sind die Parabeln, die wir im Evangelium finden. Die Parabel vom Säemann z. B., eine Erzählung, für sich von geringfügigem Gehalt und wichtig nur durch die Vergleichung mit der Lehre vom Himmelreich. Die Bedeutung in diesen Parabeln ist durchweg eine religiöse Lehre, zu der sich die menschlichen Vorfallenheiten, in denen sie vorgestellt ist, etwa verhalten, wie in der äsopischen Fabel das Thierische zu dem Menschlichen, das dessen Sinn ausmacht.

Von der gleichen Weite des Inhalts ist die bekannte Geschichte des Boccaz, welche Lessing im Nathan zu seiner Parabel von den drei Ringen benutzt. Die Erzählung ist auch hier, selbstständig genommen, ganz gewöhnlich, wird aber auf den weitesten Gehalt, den Unterschied und die Aechtheit der drei Religionen, der jüdischen, muhamedanischen und christlichen gedeutet. Eben dasselbe ist auch, um an neueste Erscheinungen dieser Sphäre zu erinnern, in Göthe'schen Parabeln der Fall. In der „Katzenpastete" z. B., wo ein braver Koch, um sich auch als Jäger zu geriren, auszog, aber einen Kater statt eines Hasen schoß, welchen er dennoch mit viel künstlicher Würze den Leuten vorsetzte, — was auf Newton gehn soll, — ist die dem Mathematiker verunglückte Wissenschaft der Physik wenigstens immer noch ein Höheres, als eine vom Koch vergeblich zum Hasen verpastetete Katze. — Diese Parabeln Göthe's haben, wie das, was er in der Art der Fabel gedichtet hat, häufig einen spaßhaften Ton, durch welchen er sich das im Leben Verdrießliche von der Seele losschrieb.

b. Das Sprichwort.

Eine Mittelstufe nun dieses Kreises bildet das **Sprichwort**. Ausgeführt nämlich lassen sich Sprichwörter bald zu Fabeln, bald

zu Apologen umwandeln. Sie geben einen einzelnen Fall größtentheils aus der Alltäglichkeit des Menschlichen, der dann aber in allgemeiner Bedeutung zu nehmen ist. Z. B. „Eine Hand wäscht die andre," oder „jeder kehre vor seiner Thür; wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein; brätst du mir eine Wurst, so lösch ich dir den Durst u. s. f." Hierher gehören auch die Sinnsprüche, deren wiederum Göthe in neuerer Zeit eine Menge von unendlicher Anmuth und oft voll großer Tiefe gemacht hat.

Es sind dieß keine Vergleichungen in der Weise, daß die allgemeine Bedeutung und die concrete Erscheinung auseinander und sich gegenübertreten, sondern unmittelbar ist mit dieser jene ausgedrückt.

c. Der Apolog.

Der Apolog drittens kann für eine Parabel angesehn werden, welche den einzelnen Fall nicht nur gleichnißweise zur Veranschaulichung einer allgemeinen Bedeutung gebraucht, sondern in dieser Einkleidung selbst den allgemeinen Satz herbeiführt und ausspricht, indem derselbe wirklich in dem einzelnen Falle enthalten ist, der jedoch nur als ein einzelnes Beispiel erzählt wird. In diesem Sinne genommen ist Göthe's „Der Gott und die Bajadere" ein Apolog zu nennen. Wir finden hier die christliche Geschichte der büßenden Magdalene in indische Vorstellungsweisen eingekleidet; die Bajadere zeigt dieselbe Demuth, die gleiche Stärke des Liebens und Glaubens, der Gott stellt sie auf die Probe, die sie vollständig besteht, und nun zur Erhebung und Versöhnung kommt. — In dem Apologe wird die Erzählung so weitergeleitet, daß ihr Ausgang die Lehre selber ohne bloße Vergleichung giebt, wie z. B. im Schatzgräber:

Tages Arbeit, Abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste
Sei dein künftig Zauberwort.

3. Die Verwandlungen.

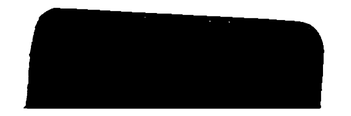
Das Dritte, wovon wir der Fabel, Parabel, dem Sprichwort und Apolog gegenüber zu sprechen haben, sind die Metamorphosen. Sie sind zwar symbolisch-mythologischer Art, zugleich aber stellen sie dem Geistigen das Natürliche ausdrücklich gegenüber, indem sie einem natürlich Vorhandenen, einem Felsen, Thiere, einer Blume, Quelle die Bedeutung geben, ein Herunterkommen und eine Strafe geistiger Existenzen zu seyn; der Philomele z. B., der Pieriden, des Narciß, der Arethusa, welche, durch einen Fehltritt, eine Leidenschaft, ein Verbrechen in unendliche Schuld oder einen unendlichen Schmerz verfallen, der Freiheit des geistigen Lebens verlustig und zu einem nur natürlichen Daseyn geworden sind.

Einerseits also wird hier das Natürliche nicht nur äußerlich und prosaisch als bloßer Berg, Quell, Baum betrachtet, sondern es wird ihm ein Inhalt gegeben, der einer vom Geist ausgehenden Handlung oder Begebenheit angehört. Der Felsen ist nicht nur Stein, sondern Niobe, die um ihre Kinder weint. Andererseits ist diese menschliche That irgend eine Schuld, und die Verwandlung zur bloßen Naturerscheinung als eine Degradation des Geistigen zu nehmen.

Wir müssen deshalb diese Verwandlungen menschlicher Individuen und Götter zu Naturdingen sehr wohl von der eigentlichen unbewußten Symbolik unterscheiden. In Aegypten wird theils in der geheimnißreichen verschlossenen Innerlichkeit des thierischen Lebens unmittelbar das Göttliche angeschaut, theils ist das eigentliche Symbol eine Naturgestalt, welche mit einer weiteren verwandten Bedeutung, obschon sie nicht deren wirkliches adäquates Daseyn ausmachen soll, dennoch unmittelbar zusammengeschlossen wird, weil die unbewußte Symbolik ein noch nicht zum Geistigen, der Form wie dem Inhalt nach, befreites Anschaun ist. Die Verwandlungen dagegen machen die wesentliche Unterschei-

bung des Natürlichen und Geistigen, und bilden in dieser Rücksicht den Uebergang aus dem *Symbolisch*-Mythologischen in das *eigentlich* Mythologische, wenn wir Letzteres nämlich so fassen, daß es in seinen Mythen zwar von einem concreten Naturdaseyn, der Sonne, dem Meer, den Flüssen, Bäumen, der Befruchtung, der Erde ausgeht, doch dieß bloß Natürliche sodann ausdrücklich ausscheidet, indem es den innern Gehalt der natürlichen Erscheinungen herausnimmt, und als eine vergeistigte Macht zu menschlich im Innern und Aeußern gestalteten Göttern kunstgemäß individualisirt. Wie Homer und Hesiodus erst den Griechen ihre Mythologie gegeben haben, und zwar nicht als bloße Bedeutung der Götter, nicht als Darlegung moralischer, physikalischer, theologischer oder speculativer Lehren, sondern die Mythologie als solche, den Anfang geistiger Religion in menschlicher Gestaltung.

In Ovid's Metamorphosen ist außer der ganz modernen Behandlung des Mythischen, das Heterogenste mit einander vermischt; außer den Verwandlungen, welche bloß als eine *Art* von mythischer Darstellung überhaupt gefaßt werden könnten, hebt sich der specifische Standpunkt dieser Form insbesondere in denjenigen Erzählungen hervor, worin solche Gestaltungen, die gewöhnlich als symbolisch oder bereits auch ganz als mythisch aufgenommen sind, zu Metamorphosen verwandelt erscheinen und das sonst Vereinigte in den Gegensatz von Bedeutung und Gestalt und in den Uebergang des einen in das andere gebracht ist. So z. B. wird das phrygische, ägyptische Symbol, der Wolf, von seiner inwohnenden Bedeutung so abgetrennt, daß dieselbe zu einer vorhergehenden Existenz, wenn nicht der Sonne doch eines Königes gemacht, und die Wolfsexistenz als Folge einer That jener menschlichen Existenz vorgestellt wird. So sind auch im Gesang der Pieriden die ägyptischen Götter, der Widder, die Katze als solche Thiergestalten vorgestellt, in welche sich die mythischen griechischen Götter, Jupiter, Venus aus Angst versteckt haben. Die Pieriden selber aber zur Strafe, daß sie mit ihrem Gesange den Mu-



sen zum Wettkampf gegenüberzutreten wagten, werden in Spechte verwandelt.

Nach der andren Seite hin müssen die Verwandlungen, um der näheren Bestimmung willen, welche der Inhalt, der die Bedeutung ausmacht, in sich trägt, ebenso sehr auch von der Fabel unterschieden werden. In der Fabel ist die Verknüpfung des moralischen Satzes mit der natürlichen Begebenheit eine harmlose Verbindung, welche an dem Natürlichen nicht den vom Geist unterschiedenen Werth, ein nur natürliches zu seyn, hervorkehrt, und so erst in die Bedeutung hereinnimmt. Obschon es auch einzelne äsopische Fabeln giebt, die mit geringer Aendrung zu Metamorphosen würden, wie z. B. die 42ste Fabel von der Fledermaus, dem Dornstrauch und dem Taucher, deren Instincte aus dem Unglücke in frühern Unternehmungen erklärt werden.

Hiemit haben wir diesen ersten Kreis der vergleichenden Kunstform, der seinen Ausgangspunkt von dem Vorhandenen und der concreten Erscheinung nimmt, um von hier aus zu einer weiteren darin veranschaulichten Bedeutung fortzuschreiten, durchwandert. —

B. Vergleichungen, welche in der Verbildlichung mit der Bedeutung den Anfang machen.

Wenn in dem Bewußtseyn die Trennung von Bedeutung und Gestalt die vorausgesetzte Form ist, innerhalb welcher die Beziehung beider vor sich gehn soll, so kann und muß bei der Selbstständigkeit der einen wie der anderen Seite nicht nur von dem äußerlich Existirenden, sondern ebenso sehr umgekehrt von dem innerlich Vorhandenen, den allgemeinen Vorstellungen, Reflexionen, Empfindungen, Grundsätzen begonnen werden. Denn dieß Innerliche ist gleichfalls, wie die Bilder der Außendinge, ein im Bewußtseyn Vorhandenes, und geht, in seiner Unabhängigkeit von dem Aeußerlichen, von sich selber aus. Ist nun die Bedeutung in dieser Weise das Anfangende, so erscheint der Ausdruck, die Realität, als das Mittel, das aus der concreten Welt her-

beigenommen wird, um die Bedeutung, als den abstracten Inhalt, vorstellig, anschaulich und sinnlich bestimmt zu machen.

Bei der wechselseitigen Gleichgültigkeit jeder Seite gegen die andre, ist aber, wie wir bereits früher sahen, ihr Zusammenhang, in den beide gesetzt werden, kein an und für sich nothwendiges Zueinandergehören, und die Bezogenheit deshalb, da sie nicht objectiv in der Sache selbst liegt, etwas subjectiv Gemachtes, das diesen subjectiven Charakter nun auch nicht mehr verbirgt, sondern durch die Art der Darstellung zu erkennen giebt. Die absolute Gestalt hat den Zusammenhang von Inhalt und Form, Seele und Leib als concrete Beseelung, als an-und-für-sich in der Seele wie in dem Leibe, in dem Inhalt wie in der Form begründete Vereinigung beider. Hier aber ist das Auseinanderliegen der Seiten die Voraussetzung, und deshalb ihr Zusammentreten eine bloß subjective Verlebendigung der Bedeutung durch eine ihr äußere Gestalt, und eine ebenso subjective Deutung eines realen Daseyns durch die Beziehung derselben auf die sonstigen Vorstellungen, Empfindungen und Gedanken des Geistes. Daher zeigt sich denn auch hauptsächlich in diesen Formen die subjective Kunst des Poeten als des Machenden, und in vollständigen Kunstwerken läßt sich hauptsächlich nach dieser Seite hin sondern, was der Sache und ihrer nothwendigen Gestaltung zugehört, und was der Dichter als Schmuck und Zierath hinzugethan hat. Diese leicht erkennbaren Zuthaten, vornehmlich die Bilder, Gleichnisse, Allegorien, Metaphern sind es, um derentwillen man ihn gewöhnlich am meisten kann rühmen hören, wobei ein Theil des Lobes auch wieder auf die Scharfsicht und Verschmitztheit gleichsam, den Dichter herausgefunden und ihn in seinen eigenen subjectiven Erfindsamkeiten bemerkt zu haben, zurückfallen soll. An ächten Kunstwerken dürfen jedoch die hierhergehörigen Formen, wie schon gesagt ist, als ein bloßes Beiwesen beihergehn, obschon man in vormaligen Poetiken diese Nebendinge insbesondre als die dichterischen Ingredienzien behandelt findet.

Wenn nun aber zunächst die beiden zu verknüpfenden Seiten allerdings gegeneinander gleichgültig sind, so muß dennoch zur Rechtfertigung des subjectiven Beziehens und Vergleichens die Gestalt, ihrem Inhalt nach, dieselben Verhältnisse und Eigenschaften in verwandter Weise in sich schließen, welche die Bedeutung in sich hat, indem das Auffassen dieser Aehnlichkeit der einzige Grund ist, die Bedeutung gerade mit dieser bestimmten Gestalt zusammenzustellen und jene vermittelst dieser zu verbildlichen.

Endlich, da nicht von der concreten Erscheinung angefangen wird, aus der sich eine Allgemeinheit soll abstrahiren lassen, sondern umgekehrt von dieser Allgemeinheit selber, die sich in einem Bilde abspiegeln soll, so gewinnt die Bedeutung die Stellung, nun auch wirklich als der eigentliche Zweck hervorzuscheinen, und das Bild als ihr Veranschaulichungsmittel zu beherrschen.

Als die nähere Folge, in der wir die besonderen Arten, welche in diesem Kreise zu nennen sind, besprechen können, ist nachstehende anzugeben:

Erstens, als der vorigen Stufe am meisten verwandt, haben wir das Räthsel zu besprechen;

Zweitens die Allegorie, in welcher hauptsächlich die Herrschaft der abstracten Bedeutung über die äußere Gestalt zum Vorschein kommt;

Drittens, die eigentliche Vergleichung: Metapher, Bild und Gleichniß.

1. Das Räthsel.

Das eigentliche Symbol ist an sich räthselhaft, insofern die Aeußerlichkeit, durch welche eine allgemeine Bedeutung zur Anschauung kommen soll, noch verschieden bleibt von der Bedeutung, die sie darzustellen hat, und es deshalb dem Zweifel unterworfen ist, in welchem Sinne die Gestalt genommen werden müsse. Das Räthsel aber gehört der bewußten Symbolik an und unterscheidet sich von dem eigentlichen Symbol sogleich dadurch, daß die Be-

deutung von dem Erfinder des Räthsels klar und vollständig gewußt, und die verhüllende Gestalt, durch welche sie errathen werden soll, absichtlich zu dieser halben Verhüllung ausgewählt ist. Die eigentlichen Symbole sind vor und nachher unaufgelöste Aufgaben, das Räthsel dagegen ist an und für sich gelöst, weshalb denn auch Sancho Pansa ganz richtig sagt: er habe es viel lieber, wenn ihm erst das Auflösungswort und dann das Räthsel gegeben werde.

a) Das Erste beim Erfinden des Räthsels also, wovon ausgegangen wird, ist der bewußte Sinn, die Bedeutung desselben.

b) Sodann aber zweitens werden einzelne Charakterzüge und Eigenschaften aus der sonst bekannten äußeren Welt, welche, wie in der Natur und Aeußerlichkeit überhaupt, zerstreut auseinanderliegen, in disparater und dadurch frappanter Weise zusammengestellt. Dadurch fehlt ihnen die subjective zusammenfassende Einheit, und ihre absichtliche Aneinanderreihung und Verknüpfung hat als solche an und für sich keinen Sinn; obgleich sie andererseits ebenso sehr ausdrücklich auf eine Einheit hinweisen, in Bezug auf welche auch die scheinbar heterogensten Züge dennoch wieder Sinn und Bedeutung erhalten.

c) Diese Einheit, das Subject jener zerstreuten Prädicate, ist eben die einfache Vorstellung, das Wort der Lösung, das aus dieser dem Anschein nach verwirrten Verkleidung herauszuerkennen oder zu errathen die Aufgabe des Räthsels ausmacht. Das Räthsel in dieser Beziehung ist der bewußte Witz der Symbolik, welcher den Witz des Scharfsinns und die Beweglichkeit der Combination auf die Probe stellt, und seine Darstellungsweise, indem sie zum Errathen des Räthselhaften führt, sich durch sich selber zerstören läßt.

Hauptsächlich gehört es deshalb der Kunst der Rede an, doch auch in den bildenden Künsten, in der Architektur, Gartenkunst, Malerei kann es Platz finden. Der geschichtlichen Erscheinung nach fällt es vornehmlich in das Morgenland, in die Zwischenzeit

und Uebergangsperiode von der dumpferen Symbolik zu bewußterer Weisheit und Allgemeinheit. Ganze Völker und Epochen haben an solchen Aufgaben ihr Ergötzen gehabt. Auch im Mittelalter bei den Arabern, den Scandinaviern und in der deutschen Poesie in dem Sängerkriege auf der Wartburg z. B. spielt es eine große Rolle. In der neuern Zeit ist es mehr zur Unterhaltung und zum bloß gesellschaftlichen Witz und Spaß heruntergesunken.

An das Räthsel können wir jenes unendlich breite Feld witziger frappirender Einfälle sich anschließen lassen, welche als Wortspiel, Sinngedicht in Rücksicht auf irgend einen gegebenen Zustand, Vorfall, Gegenstand zur Ausbildung kommen. Hier steht auf der einen Seite irgend ein gleichgültiges Object, auf der andern ein subjectiver Einfall, der unvermuthet mit treffender Schärfe eine Seite, eine Beziehung heraushebt, welche vorher an dem Gegenstande, wie er vorlag, nicht erschien, und denselben durch die neue Bedeutsamkeit in ein anderes Licht stellt.

2. Die Allegorie.

Das Entgegengesetzte des Räthsels ist in diesem Kreise, der von der Allgemeinheit der Bedeutung anhebt, die **Allegorie**. Auch sie zwar sucht die bestimmten Eigenschaften einer allgemeinen Vorstellung durch verwandte Eigenschaften sinnlich concreter Gegenstände der Anschauung näher zu bringen, doch nicht des halben Verhüllens und räthselhafter Aufgaben wegen, sondern grade mit dem umgekehrten Zweck der vollständigsten Klarheit, so daß die Aeußerlichkeit, deren sie sich bedient, für die Bedeutung, welche in ihr erscheinen soll, von der größtmöglichen Durchsichtigkeit seyn muß.

a) Ihr nächstes Geschäft besteht deshalb darin, allgemeine abstracte Zustände oder Eigenschaften sowohl aus der menschlichen als auch der natürlichen Welt, Religion, Liebe, Gerechtigkeit, Zwietracht, Ruhm, Krieg, Frieden, Frühling, Sommer, Herbst, Winter, Tod, Fama zu personificiren und somit als ein **Subject** aufzufassen. Diese Subjectivität aber ist weder ihrem In-

halte noch ihrer äußeren Gestalt nach wahrhaft an ihr selbst ein Subject oder Individuum, sondern bleibt die Abstraction einer allgemeinen Vorstellung, welche nur die leere Form der Subjectivität erhält, und gleichsam nur ein grammatisches Subject zu nennen ist. Ein allegorisches Wesen, wie sehr demselben auch menschliche Gestalt gegeben werden mag, bringt es weder zu der concreten Individualität eines griechischen Gottes, noch eines Heiligen oder irgend eines wirklichen Subjects; weil es die Subjectivität, um sie der Abstraction ihrer Bedeutung congruent zu machen, so aushöhlen muß, daß alle bestimmte Individualität daraus entschwindet. Man sagt es daher mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl, und bei der Verstandesabstraction ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf Erfindung mehr eine Sache des Verstandes, als der concreten Anschauung und Gemüthstiefe der Phantasie sey. Poeten, wie Virgil, haben es deshalb besonders mit allegorischen Wesen zu thun, weil sie individuelle Götter, wie die homerischen, nicht zu erschaffen wissen.

b) Zweitens aber sind die Bedeutungen des Allegorischen in ihrer Abstraction zugleich bestimmte, und erst durch diese Bestimmtheit erkennbar, so daß nun der Ausdruck solcher Besonderheiten, da er nicht unmittelbar in der zunächst nur überhaupt personificirten Vorstellung liegt, für sich neben das Subject, als die erklärenden Prädicate desselben, treten muß. Diese Trennung von Subject und Prädicat, Allgemeinheit und Besonderheit ist die zweite Seite der Frostigkeit in der Allegorie. Hergenommen nun wird die Veranschaulichung der bestimmter bezeichnenden Eigenschaften aus den Aeußerungen, Wirkungen, Folgen, welche durch die Bedeutung, wenn sie im concreten Daseyn Wirklichkeit erlangt, zum Vorschein kommen, oder aus den Instrumenten und Mitteln, deren sie sich in ihrer wirklichen Realisation bedient. Kampf und Krieg z. B. werden durch Waffen, Speere, Kanonen, Trommeln, Fahnen, die Jahreszeiten durch die Blumen und Früchte bezeichnet, welche vornehmlich unter dem günstigen Einfluß des Frühlings,

Sommers, Herbstes gedeihen. Dergleichen Gegenstände können dann auch wieder nur symbolische Beziehungen haben, wie die Gerechtigkeit durch die Waage und Binde kenntlich gemacht wird, der Tod durch Stundenglas und Sense. Indem nun aber die Bedeutung in der Allegorie das Herrschende und die nähere Veranschaulichung ihr ebenso abstract unterworfen wird, als sie selber eine bloße Abstraction ist, so gewinnt die Gestalt solcher Bestimmtheiten hier nur den Werth eines bloßen Attributs.

c) In dieser Weise ist die Allegorie nach beiden Seiten hin kahl. Ihre allgemeine Personification ist leer, die bestimmte Aeußerlichkeit nur ein Zeichen, das für sich genommen keine Bedeutung mehr hat, und der Mittelpunct, der die Mannichfaltigkeit der Attribute in sich zusammenfassen müßte, hat nicht die Kraft einer subjectiven, in ihrem realen Daseyn sich selbst gestaltenden und sich auf sich beziehenden Einheit, sondern wird eine bloß abstracte Form, für welche die Erfüllung mit dergleichen zum Attribut herabgesetzten Besonderheiten etwas Aeußerliches bleibt. Daher ist es auch der Allegorie mit der Selbstständigkeit, zu der sie ihre Abstractionen und deren Bezeichnung personificirt, kein rechter Ernst, so daß also dem an und für sich Selbstständigen nicht eigentlich die Form eines allegorischen Wesens gegeben werden müßte. Die Dike der Alten z. B. ist keine Allegorie zu nennen; sie ist die allgemeine Nothwendigkeit, die ewige Gerechtigkeit, das allgemeine mächtige Subject, die absolute Substantialität der Verhältnisse der Natur und des geistigen Lebens, und damit das absolut Selbstständige selber, dem die Individuen, Menschen wie Götter, zu folgen haben. Herr Friedrich von Schlegel hat zwar, wie wir schon oben bemerkten, geäußert: jedes Kunstwerk müsse eine Allegorie seyn, dieser Ausspruch jedoch ist nur wahr, wenn er nichts anderes heißen soll, als daß jedes Kunstwerk eine allgemeine Idee und in sich selbst wahrhafte Bedeutung enthalten müsse. Was wir dagegen hier Allegorie genannt haben, ist eine im Inhalt wie in der Form untergeordnete, dem Begriff der Kunst nur unvollkom-

men entsprechende Darstellungsweise. Denn jede menschliche Begebenheit und Verwickelung, jedes Verhältniß, jede Situation hat irgend eine Allgemeinheit in sich, welche sich auch als Allgemeinheit herausziehn läßt, aber solche Abstractionen hat man auch sonst schon im Bewußtseyn, und um sie in ihrer prosaischen Allgemeinheit und äußerlichen Bezeichnung, zu der es die Allegorie allein bringt, ist es in der Kunst nicht zu thun.

Auch Winckelmann hat ein unreifes Werk über die Allegorie geschrieben, in welchem er eine Menge von Allegorien zusammenstellt, größtentheils aber Symbol und Allegorie verwechselt.

Unter den besonderen Künsten, innerhalb welcher allegorische Darstellungen vorkommen, thut die Poesie Unrecht, wenn sie zu solchen Mitteln ihre Zuflucht nimmt, wogegen die Sculptur nicht überall ohne dieselben fertig werden kann; hauptsächlich die moderne, welche das Portraitartige vielfach zuläßt, und nun zur näheren Bezeichnung der mannichfaltigen Beziehungen, in welchen das dargestellte Individuum steht, sich allegorischer Figuren bedienen muß. Auf Blüchers Denkmal z. B., das hier in Berlin errichtet ist, sehen wir den Genius des Ruhms, des Sieges, obschon in Rücksicht auf die allgemeine Handlung des Befreiungskrieges dieß Allegorische durch eine Reihe einzelner Scenen, als z. B. Auszug des Heeres, Marsch, Siegeseinzug auch wieder vermieden ist. Im Ganzen aber hilft man sich bei Portraitstatuen gern damit, die einfache Bildsäule mit Allegorien zu umgeben und zu vermannichfachen. Die Alten dagegen, auf Sarkophagen z. B. bedienten sich mehr allgemeiner mythologischer Darstellungen von Schlaf, Tod u. s. f.

Die Allegorie gehört überhaupt weniger der antiken als der mittelalterlichen romantischen Kunst an, wenn sie auch als Allegorie nichts eigentlich Romantisches ist. Dieß häufige Vorkommen der allegorischen Auffassung in dieser Epoche läßt sich folgendermaaßen erklären. Auf der einen Seite hat das Mittelalter zu seinem Inhalt die particuläre Individualität mit ihren subjectiven

Zwecken der Liebe und Ehre, mit ihren Gelübden, Irrfahrten und Abentheuern. Die Mannichfaltigkeit dieser vielen Individuen und Begebnisse giebt der Phantasie einen breiten Spielraum für das Erfinden und Ausbilden zufälliger, willkührlicher Collisionen und Lösungen. Den bunten Abentheuerlichkeiten nun steht das Allgemeine der Lebensverhältnisse und Zustände gegenüber, das nicht, wie bei den Alten, zu selbstständigen Göttern individualisirt ist, und deshalb gern und natürlich für sich abgesondert in seiner Allgemeinheit neben jene besonderen Persönlichkeiten und deren particuläre Gestalten und Ereignisse tritt. Hat nun der Künstler solche Allgemeinheiten in seiner Vorstellung, und will er sie nicht in die ebenbeschriebene zufällige Form kleiden, sondern als Allgemeinheiten hervorheben, so bleibt ihm nichts als die allegorische Darstellungsweise übrig. Ebenso geht es im religiösen Gebiet. Maria, Christus, die Thaten und Schicksale der Apostel, die Heiligen mit ihren Büßungen und Martern sind zwar auch hier wieder ganz bestimmte Individuen, aber das Christenthum hat es gleichmäßig auch mit allgemeinen geistigen Wesenheiten zu thun, welche sich nicht zur Bestimmtheit lebendiger wirklicher Personen verkörpern lassen, da sie grade als allgemeine Verhältnisse, wie z. B. Liebe, Glaube, Hoffnung, zur Darstellung kommen sollen. Ueberhaupt sind die Wahrheiten und Dogmen des Christenthums religiös für sich bekannt, und ein Hauptinteresse auch der Poesie besteht darin, daß diese Lehren als allgemeine Lehren hervortreten, die Wahrheit als allgemeine Wahrheit gewußt und geglaubt werde. Dann aber muß die concrete Darstellung das Untergeordnete und dem Inhalte selbst Aeußerliche bleiben, und die Allegorie wird die Form, welche diesem Bedürfnisse am leichtesten und geeignetsten Genüge thut. In diesem Sinne hat Dante in seiner göttlichen Komödie viel Allegorisches. So erscheint z. B. die Theologie bei ihm verschmolzen mit dem Bilde seiner Geliebten, der Beatrice. Diese Personification schwebt aber, und das macht das Schöne an ihr aus, zwischen eigentlicher Allegorie und einer Verklärung seiner

Jugendgeliebten. Im neunten Jahr seines Lebens sah er sie zum erstenmal; sie schien ihm nicht die Tochter von einem sterblichen Menschen, sondern von Gott; seine feurige italienische Natur faßte eine Leidenschaft für sie, welche nie wieder erlosch, und wie sie in ihm den Genius der Dichtkunst erweckt hatte, setzte er, nachdem ihm mit ihrem frühen Tode das Liebste verloren war, in dem Hauptwerke seines ganzen Lebens gleichsam dieser innern subjectiven Religion seines Herzens jenes wunderbare Denkmal.

3. Metapher, Bild, Gleichniß.

Der dritte Kreis zum Räthsel und zur Allegorie ist das Bildliche überhaupt. Das Räthsel verhüllt noch die für sich gewußte Bedeutung, und die Einkleidung in verwandte, obschon heterogene und fernabliegende, Charakterzüge bleibt noch die Hauptsache. Die Allegorie dagegen macht die Klarheit der Bedeutung so sehr zum allein herrschenden Zweck, daß die Personification und deren Attribute zu bloßen äußeren Zeichen heruntergesetzt erscheinen. Das Bildliche nun verbindet diese Deutlichkeit des Allegorischen mit jener Lust des Räthsels. Die klar vor dem Bewußtseyn stehende Bedeutung veranschaulicht es in der Gestalt einer verwandten Aeußerlichkeit, so daß jedoch dadurch keine erst zu entziffernden Aufgaben entstehen, sondern eine Bildlichkeit, durch welche die vorgestellte Bedeutung in vollkommener Helligkeit hindurchscheint, und sich sogleich als das kund giebt, was sie ist.

a) Die Metapher.

Was erstens die Metapher angeht, so ist sie an sich schon als ein Gleichniß zu nehmen, insofern sie die für sich selbst klare Bedeutung in einer damit vergleichbaren ähnlichen Erscheinung der concreten Wirklichkeit ausdrückt. In der Vergleichung als solcher aber ist Beides, der eigentliche Sinn und das Bild, bestimmt von einander geschieden, während diese Trennung, obgleich an sich vorhanden, in der Metapher noch nicht gesetzt ist. Weshalb auch

Aristoteles schon Vergleichung und Metapher so unterscheidet, daß bei jener ein „Wie" hinzugefügt sey, welches bei dieser fehle. Der metaphorische Ausdruck nämlich nennt nur die eine Seite, das Bild; in dem Zusammenhang aber, in welchem das Bild gebraucht wird, liegt die eigentliche Bedeutung, welche gemeint ist, so nahe, daß sie gleichsam ohne directe Abtrennung vom Bilde unmittelbar zugleich gegeben ist. Wenn wir hören: „die Frühlinge dieser Wangen," oder „ein See von Thränen," so ist es uns nothwendig gemacht, diesen Ausdruck nicht eigentlich, sondern nur als ein Bild zu nehmen, dessen Bedeutung uns der Zusammenhang gleichfalls ausdrücklich bezeichnet. Im Symbol und der Allegorie ist die Beziehung des Sinnes und der äußerlichen Gestalt so unmittelbar und nothwendig nicht. Von den neun Stufen an einer ägyptischen Treppe und hundert anderen Umständen können nur erst die Eingeweihten, die Wissenden, die Gelehrten eine symbolische Bedeutung finden, und wittern und finden nun umgekehrt auch da Mystisches, Symbolisches, wo es nicht zu suchen nöthig wäre, weil es nicht vorhanden ist; wie es meinem lieben Freunde Creutzer auch manchmal mag gegangen seyn, so gut als den Neuplatonikern und den Commentatoren des Dante. —

α) Der Umfang, die verschiedenartige Form der Metapher ist unendlich, ihre Bestimmung jedoch einfach. Sie ist eine ganz in's Kurze gezogene Vergleichung, indem sie zwar Bild und Bedeutung einander noch nicht gegenüberstellt, sondern nur das Bild vorführt, den eigentlichen Sinn desselben aber tilgt, und durch den Zusammenhang, in welchem es vorkommt, die wirklich gemeinte Bedeutung in dem Bilde selber sogleich deutlich erkennen läßt, obgleich sie nicht ausdrücklich angegeben ist.

Da nun aber der so verbildlichte Sinn nur aus dem Zusammenhange erhellt, so kann die Bedeutung, welche sich in Metaphern ausdrückt, nicht den Werth einer selbstständigen, sondern nur beiläufigen Kunstdarstellung in Anspruch nehmen, so daß die Metapher daher, in vermehrtem Grade noch, nur als

äußerer Schmuck eines für sich selbstständigen Kunstwerkes auftreten kann.

β) Seine hauptsächliche Anwendung findet das Metaphorische im sprachlichen Ausdruck, den wir in dieser Rücksicht nach folgenden Seiten hin betrachten können.

αα) Erstens hat jede Sprache schon an sich selber eine Menge Metaphern. Sie entstehn dadurch, daß ein Wort, welches zunächst nur etwas ganz Sinnliches bedeutet, auf Geistiges übertragen wird. „Fassen, Begreifen" überhaupt viele Wörter, die sich auf das Wissen beziehn, haben in Rücksicht auf ihre eigentliche Bedeutung einen ganz sinnlichen Inhalt, der sodann aber verlassen und mit einer geistigen Bedeutung vertauscht wird; der erste Sinn ist sinnlich, der zweite geistig.

ββ) Nach und nach aber verschwindet das Metaphorische im Gebrauche solch eines Wortes, das sich durch die Gewohnheit aus einem uneigentlichen zu dem eigentlichen Ausdruck umwandelt, indem Bild und Bedeutung dann bei der Geläufigkeit, in jenem nur diese aufzufassen, sich nicht mehr unterscheiden, und das Bild uns statt einer concreten Anschauung nur unmittelbar die abstracte Bedeutung selber giebt. Wenn wir z. B. „begreifen" im geistigen Sinne nehmen sollen, so fällt es uns in keiner Beziehung ein, dabei noch irgend an das sinnliche Anfassen mit der Hand zu denken. Bei lebenden Sprachen ist dieser Unterschied wirklicher Metaphern und bereits durch die Abnutzung zu eigentlichen Ausdrücken heruntergesunkener leicht festzustellen; bei todten Sprachen dagegen fällt dieß schwer, da die bloße Etymologie hier die letzte Entscheidung nicht geben kann, insofern es nicht auf den ersten Ursprung und die sprachliche Fortbildung überhaupt, sondern vornehmlich darauf ankommt, ob ein Wort, das ganz malerisch schildernd und veranschaulichend aussieht, diese seine erste sinnliche Bedeutung und die Erinnerung an dieselbe beim Gebrauch für Geistiges nicht im Leben der Sprache selbst bereits verloren, und zur geistigen Bedeutung aufgehoben hatte.

γγ) Ist dieß der Fall, so ist das Erfinden neuer erst durch die poetische Phantasie ausdrücklich gemachter Metaphern nothwendig. Ein Hauptgeschäft dieser Erfindung liegt erstens darin: die Erscheinungen, Thätigkeiten, Zustände eines höheren Kreises in veranschaulichender Weise auf den Inhalt niedrigerer Gebiete zu übertragen, und Bedeutungen dieser untergeordneteren Art in der Gestalt und dem Bilde höher stehender darzustellen. Das Organische z. B. ist an sich selbst von höherem Werth als das Unorganische, und Todtes in der Erscheinung des Lebendigen vorzuführen erhebt den Ausdruck. So sagt schon Ferdusi: „Die Schärfe meines Schwerdtes frißt das Hirn des Löwen, und trinkt dunkles Blut des Muthigen." — In gesteigertem Grade tritt das Gleiche ein, wenn das Natürliche und Sinnliche in Form geistiger Erscheinungen verbildlicht und dadurch gehoben und geadelt wird. In diesem Sinne ist es uns ganz geläufig von „lachenden Fluren", „zorniger Fluth" zu sprechen, oder wie Calderon zu sagen: „die Wellen erseufzen von der schweren Last der Schiffe." Was nur dem Menschen zukommt, ist hier zum Ausdruck für Natürliches verwendet. Auch römische Dichter bedienen sich dieser Art der Metaphern, wie z. B. Virgil (Georg. III. v. 132) sagt: Quum graviter tunsis gemit area frugibus.

Umgekehrt wird dann zweitens Geistiges ebenso sehr durch das Bild von Naturgegenständen der Anschauung näher gebracht.

Dergleichen Verbildlichungen jedoch können leicht in's Pretiöse, Gesuchte oder Spielende ausarten, wenn das an-und-für-sich Unbelebte noch außerdem als personificirt erscheint und ihm solche geistige Thätigkeiten in vollem Ernste beigelegt sind. Die Italiener besonders haben sich in dergleichen Gaukeleien eingelassen, auch Shakspeare ist nicht ganz frei davon, wenn er z. B. in Richard II. Act IV. Sc. 2. den König beim Abschiede von seiner Gattin sagen läßt: „selbst die empfindungslosen Brände werden sympathisiren mit dem schwermüthigen Laut der rührenden Zunge, und in Mitleid das Feuer ausweinen: und werden theils trauren in

Asche, theils kohlschwarz, über die Entsetzung eines rechtmäßigen Königs."

γ) Was endlich den Zweck und das Interesse des Metaphorischen angeht, so ist das eigentliche Wort ein für sich verständlicher Ausdruck, die Metapher ein anderer, und es läßt sich daher fragen: weshalb dieser gedoppelte Ausdruck, oder was dasselbe ist, weshalb das Metaphorische, das in sich selbst diese Zweiheit ist? Gewöhnlich sagt man, die Metaphern würden der lebhafteren dichterischen Darstellung willen angewendet, und diese Lebhaftigkeit ist besonders Heyne's Recommendation. Das Lebhafte besteht in der Anschaulichkeit als bestimmter Vorstellbarkeit, welche das immer allgemeine Wort seiner bloßen Unbestimmtheit enthebt und durch Bildlichkeit versinnlicht. Allerdings liegt in den Metaphern eine größere Lebhaftigkeit als in den gewöhnlichen eigentlichen Ausdrücken, das wahre Leben aber muß nicht in den vereinzelten oder aneinandergereihten Metaphern gesucht werden, deren Bildlichkeit zwar häufig ein Verhältniß in sich schließen kann, das glücklich eine zugleich anschauliche Klarheit und höhere Bestimmtheit in den Ausdruck hereinbringt, ebenso sehr aber auch, wenn noch jedes Detailmoment für sich verbildlicht wird, das Ganze nur schwerfällig macht und durch das Gewicht des Einzelnen erdrückt.

Als Sinn und Zweck der metaphorischen Diction überhaupt ist deshalb, wie wir noch bei der Vergleichung näher werden auszuführen haben, das Bedürfniß und die Macht des Geistes und Gemüths anzusehn, die sich nicht mit dem Einfachen, Gewohnten, Schlichten befriedigen, sondern sich darüber stellen, um zu Anderem fortzugehn, bei Verschiedenem zu verweilen und Zwiefaches in Eins zu fügen. Dieß Verbinden hat selbst wieder einen mehrfachen Grund.

$\alpha\alpha$) Erstens den Grund der Verstärkung, indem Gemüth und Leidenschaft, in sich selber voll und bewegt, diese Gewalt einerseits durch sinnliche Vergrößerung zur Anschauung bringen, andererseits das eigene Umhergeworfenseyn und Sichfesthalten in

vielfachen Vorstellungen, durch dieß gleiche Hinausgehen zu vielfachen verwandten Erscheinungen und Sichbewegen in den verschiedenartigsten Bildern ausdrücken wollen. — In Calderon's Andacht zum Kreuz z. B. sagt die Julia, als sie den Leichnam ihres so eben getödteten Bruders erblickt, und ihr Geliebter, Eusebio, der Mörder Lisardo's, vor ihr steht:

Gern möcht' ich vor dem unschuld'gen
Blute hier die Augen schließen,
Das um Rache schreit, in vollen
Purpurnelken sich ergießend;
Möchte dich entschuldigt glauben
Durch die Thränen, die dir fließen:
Wunden, Augen sind ja Münder,
Die von Lügen niemals wissen u. s. f.

Bei weitem leidenschaftlicher schreckt Eusebio, als Julia sich ihm endlich ergeben will, vor ihrem Anblick zurück und ruft:

Flammen sprühen deine Augen,
Deiner Seufzer Hauch ist brennend,
Jede Red' ist ein Vulkan,
Jedes Haar ein Strahl von Wettern,
Jedes Wort ist Tod, und Hölle
Deiner Liebkosungen jede.
Solch Entsetzen wirkt in mir
Das auf deiner Brust gesehne
Kreuz, ein wundervolles Zeichen.

Es ist die Bewegung des Gemüths, welche an die Stelle des unmittelbar Angeschauten gleich ein andres Bild setzt, und mit diesem Suchen und Finden immer neuer Ausdrucksweisen ihrer Heftigkeit kaum endigen mag.

$\beta\beta$) Ein zweiter Grund für das Metaphorische liegt darin, daß der Geist, wenn ihn seine innere Bewegung in die Anschauung verwandter Gegenstände vertieft, sich zugleich von der Aeußerlichkeit derselben befreien will, insofern er sich im Aeußeren sucht, es begeistigt, und nun, indem er sich und seine Leidenschaft zur Schönheit gestaltet, auch seine Erhebung darüber zur Darstellung zu bringen die Kraft beweist.

γγ) Ebenso aber drittens kann der metaphorische Ausdruck aus der bloß schwelgerischen Lust der Phantasie hervorgehn, welche einen Gegenstand weder in seiner eigenthümlichen Gestalt, noch eine Bedeutung in ihrer einfachen Bildlosigkeit hinstellen kann, sondern überall nach einer verwandten concreten Anschauung verlangt; oder aus dem Witz einer subjectiven Willkühr, der, um dem Gewöhnlichen zu entfliehn, sich dem pikanten Reize hingiebt, welcher sich nicht Genüge gethan hat, ehe es ihm nicht gelungen ist, auch in dem scheinbar Heterogensten noch verwandte Züge aufzufinden, und deshalb das Entferntliegenste überraschend zu combiniren.

Hierbei kann bemerkt werden, daß sich weniger prosaischer und poetischer Styl überhaupt, als vielmehr antiker und moderner Styl durch das Uebergewicht des eigentlichen und metaphorischen Ausdrucks unterscheiden. Nicht nur die griechischen Philosophen, wie Plato und Aristoteles, oder die großen Historiker und Redner, wie Thucydides und Demosthenes, sondern auch die großen Dichter, Homer, Sophokles bleiben, obschon auch Gleichnisse bei ihnen vorkommen, dennoch im Ganzen fast durchweg bei eigentlichen Ausdrücken stehen. Ihre plastische Strenge und Gediegenheit duldet keine solche Vermischung, wie das Metaphorische sie enthält, und erlaubt ihnen nicht, aus dem gleichen Element und einfach abgeschlossenen vollendeten Guße herüber und hinüber zu schweifen, um sich hier und dort sogenannte Blumen des Ausdrucks aufzulesen. Die Metapher aber ist immer eine Unterbrechung des Vorstellungsganges und eine stete Zerstreuung, da sie Bilder erweckt und zueinanderstellt, welche nicht unmittelbar zur Sache und Bedeutung gehören, und daher ebenso sehr auch von derselben fort zu Verwandtem und Fremdartigem herüberziehn. In der Prosa entfernte die Alten die unendliche Klarheit und Biegsamkeit ihrer Sprache, in der Poesie ihr ruhiger vollständig ausgestaltender Sinn von dem allzuhäufigen Gebrauch der Metaphern.

Dagegen ist es besonders der Orient, vorzüglich die spätere

muhamedanischen Poesie, auf der einen, die moderne auf der anderen Seite, welche sich des uneigentlichen Ausdrucks bedienten, und ihn sogar nöthig haben. Shakspeare z. B. ist sehr metaphorisch in seiner Diction; auch die Spanier, welche darin bis zur geschmacklosesten Uebertreibung und Anhäufung abgeirrt sind, lieben das Blumenreiche; ebenso Jean Paul; Goethe in seiner gleichmäßigen klaren Anschaulichkeit weniger. Schiller aber ist selbst in der Prosa sehr reich an Bildern und Metaphern, was bei ihm mehr aus dem Bestreben herkommt, tiefe Begriffe für die Vorstellung auszusprechen, ohne doch zu dem eigentlich philosophischen Ausdruck des Gedankens hindurchzudringen. Da sieht und findet denn die in sich vernünftige speculative Einheit ihr Gegenbild an dem vorhandenen Leben. —

b) Das Bild.

Zwischen Metapher auf der einen und Gleichniß auf der anderen Seite kann man das **Bild** setzen. Denn es hat mit der Metapher so genaue Verwandtschaft, daß es eigentlich nur eine **ausführliche** Metapher ist, welche dadurch nun auch wieder mit der Vergleichung große Aehnlichkeit erhält, jedoch mit dem Unterschiede, daß beim Bildlichen als solchen die Bedeutung nicht für sich selbst heraus und der mit ihr ausdrücklich verglichenen concreten Aeußerlichkeit gegenübergestellt ist. Das Bild findet besonders statt, wenn zwei für sich genommen mehr **selbstständige** Erscheinungen oder Zustände in eins gesetzt werden, so daß der eine Zustand die Bedeutung abgiebt, welche durch das Bild des anderen faßbar gemacht wird. Das Erste, die Grundbestimmung, macht hier also das **Für-sich-seyn**, die **Absondrung** der verschiedenen Sphären aus, denen die Bedeutung und ihr Bild entnommen ist, und das Gemeinschaftliche, die Eigenschaften, Verhältnisse u. s. f., sind nicht wie im Symbol das unbestimmte Allgemeine und Substantielle selbst, sondern die festbestimmte concrete Existenz auf der einen wie auf der andern Seite.

α) In dieser Beziehung kann das Bild einen ganzen Verlauf von Zuständen, Thätigkeiten, Hervorbringungen, Weisen der Existenz u. s. f. zu seiner Bedeutung haben, und dieselbe durch den ähnlichen Verlauf aus einem selbstständigen, aber verwandten Kreise veranschaulichen, ohne die Bedeutung als solche innerhalb des Bildes selbst zur Sprache zu bringen. Von dieser Art z. B. ist das goethe'sche Gedicht: Mahomet's Gesang. Nur die Aufschrift zeigt es an, daß uns hier in dem Bilde eines Felsenquells, der jünglingsfrisch sich über Klippen in die Tiefe stürzt, mit herzusprudelnden Quellen und Bächen in die Ebene heraustritt, Bruderströme aufnimmt, Ländern den Namen giebt, Städte unter seinem Fuße werden sieht, bis er all diese Herrlichkeiten, seine Brüder, seine Schätze, seine Kinder dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an das Herz trägt, daß in diesem weiten glänzenden Bilde eines mächtigen Stroms Mahomet's kühnes Auftreten, die rasche Verbreitung seiner Lehre, die beabsichtigte Aufnahme aller Völker in den einen Glauben treffend dargestellt sey. Von der ähnlichen Art sind auch viele der goethe'schen und schiller'schen Xenien, zum Theil bittere, zum Theil lustige Worte an das Publicum und die Autoren. So heißt es z. B.

Stille kneteten wir Salpeter, Kohlen und Schwefel,
Bohrten Röhren, gefall' nun auch das Feuerwerk Euch!

Einige steigen als leuchtende Kugeln und andere zünden,
Manche auch werfen wir nur spielend das Aug' zu erfreun.

Viele sind in der That Brandraketen und haben verdrossen, zur unendlichen Ergötzlichkeit des besseren Theils des Publicums, der sich freute, als das mittlere und schlechte Gesindel, das sich lange breit gesetzt und das große Wort gehabt, tüchtig auf's Maul geschlagen und ihm der Leib mit kaltem Wasser übergossen wurde.

β) In diesen letzteren Beispielen zeigt sich jedoch bereits eine zweite Seite, welche in Rücksicht auf das Bildliche herauszuheben ist. Der Inhalt nämlich ist hier ein Subject, das handelt, Gegenstände hervorbringt, Zustände durchlebt, und nun nicht als Sub-

ject, sondern nur in Rücksicht auf das, was es thut, wirkt, was ihm begegnet, verbildlicht wird. Es selbst als Subject dagegen wird bildlos eingeführt, und nur seine eigentlichen Handlungen und Verhältnisse erhalten die Form des uneigentlichen Ausdrucks. Auch hier, wie beim Bilde überhaupt, ist nicht die ganze Bedeutung von ihrer Einkleidung abgesondert, sondern das Subject allein ist für sich herausgestellt, während der bestimmte Inhalt desselben sogleich bildliche Gestalt gewinnt, so daß also das Subject in der Weise vorgestellt ist, als ob es selbst die Gegenstände und Handlungen in dieser ihrer bildlichen Existenz zu Stande brächte. Dem ausdrücklich genannten Subject wird Metaphorisches zugeschrieben. Man hat diese Vermischung des Eigentlichen und Uneigentlichen häufig getadelt, aber die Gründe für diesen Tadel sind schwach.

γ) Besonders die Orientalen zeigen in dieser Art des Bildlichen große Kühnheit, indem sie gegeneinander ganz selbstständige Existenzen zu einem Bilde zusammenbinden und durcheinanderschlingen. So sagt Hafis einmal: „der Weltlauf ist ein blutger Stahl, die Tropfen, welche herunterfallen, sind Kronen.“ Und an einer anderen Stelle: „das Sonnenschwerdt gießt im Morgenrothe aus das Blut der Nacht, über welche es den Sieg errungen hat.“ Ebenso heißt es: „Niemand hat noch wie Hafis den Schleier von den Wangen der Gedanken fortgezogen, seitdem man die Lockenspitzen gekräuselt hat der Bräute des Worts.“ Der Sinn dieses Bildes scheint der zu seyn: der Gedanke ist die Braut des Worts, (wie Klopstock z. B. das Wort den Zwillingsbruder des Gedankens nennt,) und seitdem man nun diese Braut in gekräuselten Worten geschmückt hat, war keiner fähiger als Hafis, den so geschmückten Gedanken klar in seiner unverhüllten Schönheit hervortreten zu lassen.

c) Das Gleichniß.

Von dieser letzteren Art der Bilder können wir unmittelbar

zum Gleichniß fortgehn. Denn in ihr beginnt bereits, indem das Subject des Bildes genannt ist, das selbstständige und bildlose Aussprechen der Bedeutung. Der Unterschied liegt jedoch darin, daß im Gleichniß alles dasjenige, was das Bild ausschließlich in bildlicher Form darstellt, auch in seiner Abstraction als Bedeutung, welche dadurch neben ihr Bild tritt, und mit demselben verglichen wird, für sich eine selbstständige Ausdrucksweise erhalten kann. Metapher und Bild veranschaulichen die Bedeutungen ohne sie auszusprechen, so daß nur der Zusammenhang, in welchem Metaphern und Bilder vorkommen, offen anzeigt, was eigentlich mit ihnen gesagt seyn soll. Im Gleichniß dagegen sind beide Seiten, Bild und Bedeutung, wenn zwar mit geringerer oder größerer Ausführlichkeit bald des Bildes, bald der Bedeutung, vollständig geschieden, jede für sich hingestellt, und dann erst in dieser Trennung aufeinander der Aehnlichkeiten ihres Inhalts wegen bezogen.

In dieser Beziehung kann man das Gleichniß theils eine bloß müßige Wiederholung nennen, in sofern ein und derselbe Inhalt in doppelter, ja in dreifacher und vierfacher Form zur Darstellung kommt, theils einen häufig langweiligen Ueberfluß, da die Bedeutung schon für sich da ist, und keiner weiteren Gestaltungsweise, um verstanden zu werden, bedarf. Mehr noch als bei dem Bilde und der Metapher fragt es sich deshalb bei der Vergleichung als solcher nach einem wesentlichen Interesse und Zweck in dem Gebrauch vereinzelter oder gehäufter Gleichnisse. Denn der bloßen Lebendigkeit wegen, wie man gewöhnlich meint, sind sie ebenso wenig als der größeren Deutlichkeit willen anzuwenden. Im Gegentheil machen Gleichnisse ein Gedicht nur allzuoft matt und schwerfällig, und ein bloßes Bild oder eine Metapher kann gleiche Klarheit haben, ohne erst die Bedeutung noch außerdem danebenzustellen.

Den eigentlichen Zweck des Gleichnisses müssen wir deshalb darin setzen, daß die subjective Phantasie des Dichters, wie sehr

sie sich auch den Inhalt, den sie aussprechen will, für sich seiner abstracteren Allgemeinheit nach zum Bewußtseyn gebracht hat und ihn in dieser Allgemeinheit ausdrückt, sich dennoch gleichmäßig gedrungen findet, eine concrete Gestalt dafür aufzusuchen, und sich das seiner Bedeutung nach Vorgestellte auch in sinnlicher Erscheinung anschaubar zu machen. Nach dieser Seite hin drückt das Gleichniß, wie das Bild und die Metapher, die Kühnheit aus, daß die Phantasie, wenn sie irgend einen Gegenstand, — sey es ein einzelnes sinnliches Object, ein bestimmter Zustand, eine allgemeine Bedeutung, — vor sich hat, in der Beschäftigung mit demselben die Kraft beweist, zusammenzubinden, was dem äußerlichen Zusammenhange nach entfernt liegt, und somit in das Interesse für den einen Inhalt das Mannichfaltigste hineinzureißen, und durch die Arbeit des Geistes an den gegebenen Stoff eine Welt vielgestaltiger Erscheinungen zu fesseln. Diese Gewalt der Gestalten erfindenden und durch sinnreiche Beziehungen und Verknüpfungen auch das Heterogene bändigenden Phantasie überhaupt ist es, welche auch dem Gleichniß zu Grunde liegt.

α) Erstens nun kann sich die Lust des Vergleichens nur ihrer selbst wegen befriedigen, ohne in dieser Pracht der Bilder etwas Andres als die Kühnheit der Phantasie selber darzuthun. Es ist dieß gleichsam die Schwelgerei der Einbildungskraft, die sich besonders bei den Orientalen in südlicher Ruhe und Müßigkeit an dem Reichthum und Glanz ihrer Gebilde ohne weiteren Zweck ergötzt, und den Hörer verlockt sich derselben Müßigkeit hinzugeben, oft aber durch die wunderbare Macht überrascht, mit der sich der Dichter in den buntesten Vorstellungen ergeht, und einen Witz der Combination bekundet, der geistreicher als ein bloßer Witz ist. Auch Calderon hat viele Vergleiche dieser Art, besonders wenn er große prächtige Aufzüge und Feierlichkeiten schildert, die Schönheit der Rosse, der Reiter beschreibt, oder wenn er von Schiffen spricht, die dann jedesmal „Vogel ohne Schwingen, Fisch ohne Flossen" heißen.

β) Näher aber zweitens sind die Vergleichungen ein Verweilen bei ein und demselben Gegenstande, der dadurch zum substantiellen Mittelpunkte von einer Reihe anderer entfernter Vorstellungen gemacht wird, durch deren Andeutung oder Ausmalung das größere Interesse für den verglichenen Inhalt objectiv wird. Dieß Verweilen kann mehrfache Gründe haben.

αα) Als ein erster Grund ist das Sichvertiefen des Gemüths in den Inhalt anzugeben, von dem es beseelt ist, und der so fest im Innern haftet, daß es sich nicht von dem dauernden Interesse für denselben loszusagen vermag. In dieser Beziehung läßt sich sogleich ein wesentlicher Unterschied zwischen orientalischer und occidentalischer Poesie, den wir oben bei Gelegenheit des Pantheismus schon berührt haben, wieder geltend machen. Der Orientale ist in seiner Vertiefung weniger selbstsüchtig, und dadurch ohne Schmachten und Sehnsucht; sein Verlangen bleibt eine objectivere Freude an dem Gegenstande seiner Vergleichungen, und dadurch theoretischer. Mit freiem Gemüth blickt er um sich her, um in allem, was ihn umgiebt, was er kennt und liebt, ein Bild desjenigen zu sehen, womit sein Sinn und Geist beschäftigt und wovon er voll ist. Die von aller bloß subjectiver Concentration befreite, von aller Krankhaftigkeit gesundete Phantasie befriedigt sich in der vergleichenden Vorstellung des Gegenstandes selbst, hauptsächlich wenn derselbe durch Vergleichung mit dem Glänzendsten und Schönsten soll gepriesen, erhoben und verklärt werden. Der Occident dagegen ist subjectiver und in Klage und Schmerz schmachtender und verlangender.

Dies Verweilen ist dann vornehmlich ein Interesse der Empfindungen, besonders der Liebe, welche sich an dem Gegenstande ihrer Leiden und ihrer Lust erfreut, und wie sie innerlich nicht von diesen Empfindungen loskommen kann, nun auch nicht ermüdet, das Object derselben sich immer von Neuem wieder vorzumalen. Verliebte sind vorzüglich an Wünschen, Hoffnungen und wechselnden Einfällen reich. Solchen Einfällen lassen sich auch

die Gleichnisse zurechnen, zu welchen die Liebe überhaupt um so eher kommt, je mehr die Empfindung die ganze Seele einnimmt und durchzieht, und für sich selber vergleichend ist. Was sie erfüllt, ist z. B. ein einzelner schöner Gegenstand, der Mund, das Auge, das Haar der Geliebten. Nun ist der menschliche Geist thätig, unruhig, und besonders sind Freude und Schmerz nicht todt und ruhend, sondern rastlos und bewegt, ein Hin- und Hergehn, das aber allen anderweitigen Stoff auf die eine Empfindung, welche das Herz zum Mittelpunkte seiner Welt macht, in Beziehung bringt. Hier liegt das Interesse der Vergleichung in der Empfindung selbst, welcher sich die Erfahrung aufdrängt, andere Gegenstände in der Natur seyen gleichfalls schön, oder verursachten Schmerz, weshalb sie nun diese gesammten Gegenstände in den Kreis ihres eigenen Inhalts vergleichend hineinzieht, und denselben dadurch erweitert und verallgemeinert.

Ist der Gegenstand des Gleichnisses nun aber ganz vereinzelt und sinnlich und wird er mit ähnlich sinnlichen Erscheinungen in Zusammenhang gesetzt, so gehören besonders gehäufte Vergleichungen dieser Art einer noch sehr wenig tiefen Reflexion und einem wenig ausgebildeten Empfinden an, so daß die Mannichfaltigkeit, welche sich bloß in äußerem Stoffe umherbewegt, uns leicht matt erscheint und nicht sehr interessiren kann, weil keine geistige Bezüglichkeit darin zu finden ist. So heißt es z. B. im vierten Kapitel des hohen Liedes: „Siehe meine Freundinn du bist schön, siehe, schön bist du, deine Augen sind wie Taubenaugen. Dein Haar ist wie die Ziegenheerden, die beschoren sind auf dem Berge Gilead. Deine Zähne sind wie die Heerden mit beschnittener Wolle, die aus der Schwemme kommen, die allzumal Zwillinge tragen, und ist keine unter ihnen unfruchtbar. Deine Lippen sind wie eine rosinfarbene Schnur, und deine Rede lieblich, deine Wangen sind wie der Ritz am Granatapfel, zwischen deinen Zöpfen. Dein Hals ist wie der Thurm David's mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen, und

allerlei Waffen der Starken. Deine zwo Brüste sind wie zwo junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen."

Dieselbe Naivetät findet sich in vielen der Gedichte, die Ossian's Namen tragen, wie es z. B. darin heißt: „Du bist wie Schnee in der Haide: dein Haar wie ein Nebel auf dem Kromla, wenn er sich auf dem Felsen kräuselt, und gegen den Strahl in Westen schimmert; deine Arme gleich zweien Pfeilern in der Halle des mächtigen Fingal."

In der ähnlichen Art, nur durchaus oratorisch, läßt Ovid den Polyphem sprechen (Met. XIII. v. 789—807): „Weißer bist du, o Galathea, als das Blatt der schneeigten Rainweide; blühender als Wiesen, schlanker als die lange Ulme; glänzender als Glas, muthwilliger als das zarte Geißböckchen; glatter als die vom Meer immer abgeriebene Muschel; lieblicher als die Wintersonne, als die Sommerschatten; edler als Obst, ansehnlicher als die hohe Platane" — und so geht es alle neunzehn Hexameter hindurch, rednerisch schön, aber als Schilderung einer wenig interessanten Empfindung, selber von geringem Interesse.

Auch im Calderon lassen sich vielfache Beispiele von dieser Art der Vergleichungen finden, obschon ein solches Verweilen sich mehr für die lyrische Empfindung als solche paßt, und den dramatischen Fortschritt, wenn es nicht gehörig durch die Sache selbst motivirt ist, allzusehr hemmt. So beschreibt z. B. Don Juan in den Verwickelungen des Zufalls weitläufig die Schönheit einer verschleierten Dame, der er gefolgt war, und sagt unter Anderem:

Obwohl dennoch manchesmal
Durchbrach durch die schwarzen Schranken
Jener undurchsicht'gen Hülle
Eine Hand von hellstem Glanze,
Die der Lilien und der Rosen
Fürstin war, und der als Sclave
Huldigte des Schnees Glanz,
Ein beschmutzter Africaner.

Anders dagegen verhält es sich, wenn ein tiefer bewegtes Gemüth sich in Bildern und Gleichnissen ausdrückt, in denen sich innerliche geistige Bezüge der Empfindung kund geben, indem das Gemüth sich entweder selber gleichsam zu einer äußerlichen Natur-Scene, oder solche Natur-Scene zum Wiederschein eines geistigen Inhalts macht. — Auch in dieser Beziehung kommen in den sogenannten ossian'schen Gedichten viele Bilder und Vergleichungen vor, obschon das Gebiet der Gegenstände, die hier zu Gleichnissen gebraucht werden, arm ist, und sich meist auf Wolken, Nebel, Sturm, Baum, Strom, Quelle, Sonne, Distel oder Gras beschränkt. So heißt es z. B. „Angenehm ist die Gegenwart, o Fingal! Sie ist wie die Sonne auf dem Kromla, wenn der Jäger eine Jahreszeit lang ihre Abwesenheit betrauert hat, und sie jetzt zwischen den Wolken gewahr wird." Und an einer anderen Stelle: „Hörte nicht Ossian jetzt eine Stimme? oder ist es die Stimme der Tage, die nicht mehr sind? Oft kömmt wie die Abendsonne das Gedächtniß vergangener Zeiten in meine Seele." Ebenso erzählt Ossian: „Angenehm sind die Worte des Gesanges, sagte Kuthullin, und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der stille Thau des Morgens auf dem Rehhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert, und der Teich unbewegt und blau in dem Thale steht." — Dieß Verweilen bei denselben Empfindungen und deren Gleichnissen ist in diesen Gedichten von der Art, daß es ein in Trauer und schmerzlicher Erinnerung ermüdetes und ermattendes Greisenalter ausdrückt. Der schwermüthigen weichen Empfindung liegt es überhaupt nahe, zu Vergleichungen überzugehn. Was solche Seele will, was ihr Interesse ausmacht, ist fern und vergangen, und so ist sie im Allgemeinen schon, statt sich zu ermannen, dazu aufgefordert, sich in Anderes zu versenken. Die vielen Vergleiche entsprechen dadurch ebenso sehr dieser subjectiven Stimmung als auch den größtentheils traurigen Vorstellungen und dem engen Kreise, in welchem sie sich aufzuhalten genöthigt ist.

Umgekehrt aber kann sich auch die Leidenschaft, insofern sie sich, ihrer Unruhe ohnerachtet, auf einen Inhalt concentrirt, mannichfach in Bildern und Vergleichungen, welche alle nur Einfälle über ein und denselben Gegenstand sind, hin und her bewegen, um in der umgebenden äußeren Welt ein Gegenbild ihres Innern zu finden. Von dieser Art ist in Julia und Romeo jener Monolog Julia's, in welchem sie sich zu der Nacht wendet und ausruft:

Komm, Nacht! — Komm, Romeo, Du Tag in Nacht!
Denn Du wirst ruh'n auf Fittigen der Nacht,
Wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken.
Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gieb
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Stücke ihn:
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt,
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt. — u. s. f.

ββ) Diesen durchgängig fast lyrischen Gleichnissen stehen die epischen gegenüber, wie wir sie z. B. bei Homer häufig finden. Hier hat der Dichter, wenn er vergleichend bei einem bestimmten Gegenstande verweilt, einerseits das Interesse, uns über die gleichsam selber praktische Neugierde, Erwartung, Hoffnung und Furcht, die wir in Rücksicht auf den Ausgang der Begebenheiten, in Betreff auf einzelne Situationen und Thaten der Helden hegen, über den Zusammenhang von Ursach, Wirkung und Folge wegzuheben, und unsere Aufmerksamkeit bei Gebilden festzuhalten, die er als ruhende, plastische, zu theoretischer Betrachtung, gleich Werken der Sculptur vor uns hinstellt. Diese Ruhe, dieß Abziehen von dem bloß praktischen Interesse für das, was er vor unseren Augen vorüberführt, läßt sich dann um so mehr bewirken, je mehr Alles, womit der Gegenstand verglichen wird, aus einem anderen Felde hergenommen ist. Andererseits hat das Verweilen bei Gleichnissen den weiteren Sinn, einen bestimmten Gegenstand durch das gleichsam doppelte Schildern als wichtig auszuzeichnen,

und nicht nur flüchtig mit dem Strom des Gesanges und der Begebenheiten fortrauschen zu lassen. So sagt Homer (Ilias XX, v. 164—175) vom Achilles, der zum Kampfe entbrannt sich gegen Aeneas erhebt: „Er naht wie ein verderbender Löwe, den die Männer zu erlegen trachten, das ganze Volk dazu versammelt; er zuerst wie verachtend schreitet einher, aber wenn einer der streitgierigen Jünglinge mit dem Spieße ihn trifft, so wendet er sich mit weitem Rachen um, die Zähne voll Schaums, in der Brust stöhnt sein starkes Herz, mit dem Schweif schlägt er seine Seiten und Hüften auf beiden Seiten, und treibt sich selbst zum Kämpfen. Drohenden Blicks grade aus führt ihn sein Muth, ob er einen treffe der Männer, oder selber getödtet werde im ersten Gewühl: so trieb den Achilleus die Kraft und der großherzige Muth, dem beherzten Helden Aeneas entgegenzugehn." — Aehnlich sagt Homer (Il. IV, v. 130—131) von der Pallas, als sie den Pfeil ablenkte, den Pandaros auf Menelaos abgeschnellt hatte: „Sie vergaß ihn nicht, und wehrte den tödtlichen Pfeil ab, wie die Mutter vom Sohne eine Fliege abwehrt, wenn er in süßem Schlafe liegt." Und weiterhin, als der Pfeil den Menelaos dennoch verwundet, heißt es (v. 141—146): „Wie wenn eine Frau aus Mäonien oder Karien Elfenbein mit Purpur färbt zum Gebiß der Pferde; es liegt aber verwahrt in der Kammer, und viele Reuter haben es gewünscht zu tragen, doch für einen König liegt es bewahrt als Schmuck, Beides, eine Zierde dem Roß und dem Reuter ein Ruhm: so floß über den Schenkel dem Menelaos das Blut" u. s. f.

γ) Ein dritter Grund für Gleichnisse, dem bloßen Schwelgen der Phantasie, so wie der sich vertiefenden Empfindung oder der bei wichtigen Gegenständen vergleichend verweilenden Einbildungskraft gegenüber, ist hauptsächlich für die dramatische Poesie hervorzuheben. Das Drama hat kämpfende Leidenschaften, Thätigkeit, Pathos, Handeln, Vollbringen des innerlich Gewollten zu seinem Inhalte, den stellt es nicht etwa, wie das Epos, in Form

vergangener Begebenheiten dar, sondern bringt uns die Individuen selber zur Anschauung, und läßt sie ihre Empfindungen als ihre eigenen äußern, und ihre Handlungen vor unseren Augen ausführen, so daß sich also der Dichter nicht als Mittelsperson dazwischen schiebt. In dieser Beziehung nun scheint es, als fordere die dramatische Poesie die meiste Natürlichkeit im Aussprechen der Leidenschaften, deren Heftigkeit im Schmerz, Schreck, Freude, um dieser Natürlichkeit willen, Gleichnisse nicht zugeben könne. Die handelnden Individuen im Sturme der Empfindung, im Fortstreben zum Handeln viel in Metaphern, Bildern, Gleichnissen reden zu lassen, ist im gewöhnlichen Sinne des Worts als durchaus unnatürlich und deshalb als störend anzusehen. Denn durch Vergleiche werden wir von der gegenwärtigen Situation und den in ihr handelnden und empfindenden Individuen ab in Aeußeres, Fremdes, nicht unmittelbar zur Situation selbst Gehöriges fortgeführt, und besonders erleidet der Ton des conversirenden Gesprächs dadurch eine hemmende, lästige Unterbrechung. Und so hat man denn auch in Deutschland zur Zeit, als sich jugendliche Gemüther von der Fessel des französischen rhetorischen Geschmacks zu befreien suchten, die Spanier, Italiener und Franzosen als bloße Künstler angesehen, welche ihre subjective Einbildungskraft, ihren Witz, ihren conventionellen Anstand mit eleganter Beredsamkeit den dramatischen Personen auch dann in den Mund legten, wenn die heftigste Leidenschaft und deren Naturausdruck allein herrschen dürfe. Wir finden deshalb diesem Princip der Natürlichkeit gemäß in vielen Dramen aus jener Zeit den Schrei der Empfindung, die Ausrufungszeichen und Gedankenstriche an die Stelle einer edlen, gehobenen, bilderreichen und gleichnißvollen Diction gesetzt. In dem ähnlichen Sinne haben auch englische Kritiker vielfach an Shakspeare die gehäuften und bunten Vergleiche getadelt, die er seinen Personen oft im höchsten Drange des Schmerzes zutheilt, wo die Heftigkeit des Gefühls am wenigsten Raum für die Ruhe der Reflexion zu vergönnen scheint, die zu jedem Gleichniß gehört.

Allerdings ist das Bildern und Vergleichen bei Shakspeare hin und wieder schwerfällig und gehäuft; im Ganzen aber ist den Gleichnissen auch im Dramatischen eine wesentliche Stelle und Wirkung einzuräumen.

Wenn die Empfindung sich aufhält, weil sie sich in ihren Gegenstand vertieft und nicht von ihm freimachen kann, so haben in dem praktischen Bezirk des Handelns die Gleichnisse den Zweck, zu zeigen, daß sich das Individuum nicht nur unmittelbar in seine bestimmte Situation, Empfindung, Leidenschaft versenkt habe, sondern auch als eine hohe und edle Natur darüber stehe, und sich davon loslösen könne. Die Leidenschaft beschränkt und fesselt die Seele in sich selbst, beengt sie zu einer begrenzten Concentration und läßt sie dadurch verstummen, einsylbig werden oder in's Blaue und Wilde hinein toben und rasen. Aber die Größe des Gemüths, die Kraft des Geistes erhebt sich über solche Beschränktheit, und schwebt in schöner stiller Ruhe über dem bestimmten Pathos, von dem sie bewegt wird. Diese Befreiung der Seele ist es, welche die Gleichnisse zunächst ganz formell ausdrücken, indem nur die tiefe Gefaßtheit und Stärke, sich auch seinen Schmerz, seine Leiden zum Object zu machen, sich mit Anderem zu vergleichen, und dadurch in fremden Gegenständen theoretisch sich anzuschaun im Stande ist, oder sich im fürchterlichsten Spotte über sich selbst auch seine eigene Vernichtung wie ein äußeres Daseyn gegenüberstellen und dabei ruhig und fest in sich selber bleiben kann. Im Epischen war es, wie wir sahen, der Dichter, welcher durch verweilende ausmalende Gleichnisse dem Zuhörer die theoretische Ruhe, welche die Kunst erfordert, mitzutheilen beflissen ist; im Dramatischen erscheinen dagegen die handelnden Personen selber als die Dichter und Künstler, indem sie sich ihr Inneres zu einem Gegenstande machen, den sie zu bilden und zu gestalten kräftig bleiben, und uns dadurch den Adel ihrer Gesinnung und die Macht ihres Gemüths kund thun. Denn diese Versenkung in Anderes und Aeußeres ist hier die Befreiung des Innern von

dem bloß praktischen Interesse, oder der unmittelbaren Empfindung zum freien theoretischen Gestalten, wodurch sich jenes Vergleichen des Vergleichens wegen, wie wir es auf der ersten Stufe finden, in vertiefterer Weise wiederherstellt, insofern es jetzt nur als Ueberwindung der bloßen Befangenheit und als Entfesselung von der Gewalt der Leidenschaft auftreten kann.

In dem Verlauf dieser Befreiung lassen sich noch folgende Hauptpunkte unterscheiden, zu denen besonders Shakspeare die meisten Belege liefert.

αα) Haben wir ein Gemüth vor uns, dem ein großes Unglück, wodurch es im Innersten zerrüttet wird, begegnen soll, und der Schmerz dieses unabweisbaren Schicksals tritt nun wirklich ein, so wäre es die Art einer gemeinen Natur, den Schreck, den Schmerz, die Verzweiflung unmittelbar herauszuschreien und sich dadurch Luft zu machen. Ein kräftiger adliger Geist preßt die Klage als solche zurück, hält den Schmerz gefangen und bewahrt sich dadurch die Freiheit, in dem tiefen Gefühl des Leidens selber sich noch mit Weitabliegendem in der Vorstellung zu thun zu machen, und in diesem Entfernten sich sein eigenes Schicksal im Bilde auszusprechen. Der Mensch steht dann über seinem Schmerz, mit welchem er nicht seinem ganzen Selbst nach Eins, sondern von dem er ebenso sehr unterschieden ist, und deshalb noch bei Anderem verweilen kann, das sich auf seine Empfindung als eine verwandte Objectivität derselben bezieht. So ruft in Shakspeare's Heinrich dem Vierten der alte Northumberland, nachdem er den Boten, der ihm Percy's Tod zu verkündigen kommt, um das Befinden seines Sohnes und Bruders befragt und keine Antwort erhalten hat, in der Fassung des herbsten Schmerzes:

Du zitterst, und die Blässe Deiner Wangen
Sagt Deine Botschaft besser als Dein Mund:
Ganz solch ein Mann, so matt, so athemlos,
So trüb', so todt im Blick, so hin vor Weh',
Zog Priam's Vorhang auf in tiefster Nacht,
Und wollt' ihm sagen, halb sein Troja brenne, —

Doch Priam fand das Feuer, eh' er die Zunge, —
Ich meines Percy Tod, eh' Du ihn meldest.

Besonders aber ist Richard der Zweite, als er den Jugendleichtsinn seiner glücklichen Tage büßen muß, solch ein Gemüth, das, wie sehr es sich auch in seinen Schmerz einspinnt, dennoch die Kraft behält, ihn sich stets in neuen Vergleichungen vor sich hinzustellen. Und dieß gerade ist das Rührende und Kindliche in Richard's Trauer, daß er sie sich stets in treffenden Bildern objectiv ausspricht, und den Schmerz in dem Spiel dieser Entäußerung um so tiefer beibehält. Als Heinrich z. B. die Krone von ihm fordert, erwiedert er: „Hier Vetter, nimm die Krone. Hier an dieser Seite sey meine Hand, an jener Deine. Nun ist die goldne Krone gleich einem tiefen Brunnen, aus dem zwei Eimer wechselsweise das Wasser schöpfen; der Eine immer tanzend in der Luft, der Andere tief unten, ungesehen und voll Wassers; dieser Eimer unten, voll von Thränen, bin ich, trunken von meinem Gram, indeß Du oben in der Höhe schwebst."

ββ) Die andere Seite hierzu besteht darin, daß sich ein Charakter, der bereits eins mit seinen Interessen, seinem Schmerz und Schicksal ist, durch Vergleiche von dieser unmittelbaren Einheit zu befreien sucht, und die Befreiung wirklich dadurch offenbar macht, daß er sich noch zu Gleichnissen fähig zeigt. In Heinrich dem Achten z. B. ruft die Königin Katharine, von ihrem Gemahl verlassen, in tiefster Betrübniß aus: „Ich bin die unglückseligste Frau von der Welt, gescheitert an einem Königreiche, wo nicht Mitleid, noch Freund, noch Hoffnung für mich ist! Wo kein Verwandter um mich weint! Beinahe kein Grab mir vergönnt wird! Gleich der Lilie, die vordem Königin des Feldes war und blühte, will ich mein Haupt hinsenken und sterben." —

Vortrefflicher noch sagt Brutus im Julius Cäsar, in seinem Zorn zum Cassius, den er sich vergebens anzuspornen gestrebt hat:

O Cassius! einem Lamm seyd Ihr gepaart,
Das so nur Zorn hegt, wie der Kiesel Feuer,

Der vielgeschlagen flücht'ge Funken zeigt,
Und gleich d'rauf wieder kalt ist.

Daß Brutus an dieser Stelle den Uebergang zu einem Gleichniß finden kann, erweist schon, er selber habe den Zorn in sich zurückzudrängen und sich davon frei zu machen angefangen.

Hauptsächlich seine verbrecherischen Charaktere hebt Shakspeare durch Größe des Geistes im Verbrechen wie im Unglück zugleich wieder über ihre schlechte Leidenschaft hinaus, und läßt sie nicht wie die Franzosen in der Abstraction, daß sie sich selbst nur immer vorsagen, sie wollten Verbrecher seyn, sondern er giebt ihnen diese Kraft der Phantasie, durch welche sie sich ebenso sehr als eine andere fremde Gestalt zur Anschauung kommen. Macbeth z. B., als seine Stunde geschlagen hat, sagt die berühmten Worte: „Aus, aus, kurzes Licht! Leben ist nur ein wandelnder Schatten, ein armer Schauspieler, der auf der Bühne seine Stunde trotzt und pocht, und dann gehört nicht mehr wird; es ist ein Mährchen, erzählt von einem Tropf, voll von Schall und Lärmen, bedeutend gar nichts." — Ebenso ist es in Heinrich dem Achten mit dem Cardinal Wolsey, der von seiner Höhe herabgestürzt, am Ende seiner Laufbahn ausruft: „Lebewohl sag' ich Dir, ein langes Lebewohl, alle meine Hoheit! Das ist das Schicksal des Menschen; heute sprossen die zarten Blüthen der Hoffnung; morgen blüht er und ist ganz mit dem röthlichen Schmucke bedeckt; den dritten Tag kommt ein Frost, und wenn er, der gute sichere Mann, jetzt gewiß denkt, sein Glück wächst zur Reife, verwundet der Frost die Wurzel, und dann fällt er, wie ich." —

γγ) In diesem Objectiviren und vergleichenden Aussprechen liegt dann zugleich die Ruhe und Fassung des Charakters in sich selbst, durch welche er sich in seinem Schmerz und Untergang beschwichtigt. So sagt die Kleopatra, als sie die tödliche Natter schon an die Brust gesetzt hat, zur Charmion: „Still, still! Siehst Du nicht meinen Säugling an meiner Brust, der seine Amme im Schlaf saugt? So süß wie Balsam, so sanft wie Luft, so freund-

lich" — der Biß der Schlange löst die Glieder so sanft, daß der Tod sich selbst täuscht und sich für Schlaf hält. — Dieß Bild kann selber als ein Bild für die milde beruhigende Natur dieser Vergleichungen gelten.

C. Das Verschwinden der symbolischen Kunstform.

Lehrgedicht, beschreibende Poesie und altes Epigramm.

Wir haben die symbolische Kunstform überhaupt so aufgefaßt, daß in ihr Bedeutung und Ausdruck bis zu einem vollendeten wechselseitigen Ineinanderbilden nicht hindurchdringen konnten. In der unbewußten Symbolik blieb die dadurch vorhandene Unangemessenheit von Inhalt und Form an sich, in der Erhabenheit dagegen trat sie als Unangemessenheit offen hervor, indem sowohl die absolute Bedeutung, Gott, als auch deren äußere Realität, die Welt, ausdrücklich in diesem negativen Verhältniß dargestellt wurde. Umgekehrt aber war in allen diesen Formen die andere Seite des Symbolischen, die Verwandtschaft nämlich der Bedeutung und der äußeren Gestalt, in welcher sie zur Erscheinung gebracht wird, ebensosehr herrschend; ausschließlich in dem ursprünglich Symbolischen, das die Bedeutung noch nicht ihrem concreten Daseyn gegenüberstellt; als wesentliches Verhältniß in der Erhabenheit, welche, um Gott auch nur auf inadäquate Weise auszusprechen, der Naturerscheinungen, Begebnisse und Thaten des Volkes Gottes bedurfte; als subjective und dadurch willkührliche Beziehung in der vergleichenden Kunstform. Diese Willkühr aber, obschon sie besonders in der Metapher, dem Bilde und Gleichniß vollständig da ist, versteckt sich gleichsam auch hier noch hinter der Verwandtschaft der Bedeutung und des für dieselbe gebrauchten Bildes, insofern sie gerade aus dem Grunde der Aehnlichkeit Beider die Vergleichung unternimmt, deren Hauptseite nicht die Aeußerlichkeit, sondern gerade die durch subjective Thätigkeit hervorgebrachte Beziehung der inneren Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen und deren verwandten

Gestaltungen ausmacht. Wenn jedoch nicht der Begriff der Sache selbst, sondern nur die Willkühr es ist, die den Inhalt und die Kunstgestalt zueinanderbringt, so sind Beide auch als einander vollständig äußerlich zu setzen, so daß ihr Zusammenkommen ein beziehungsloses Aneinanderfügen und bloßes Aufschmücken der einen Seite durch die andere wird. Dadurch haben wir hier als Anhang diejenigen untergeordneten Kunstformen abzuhandeln, welche aus solchem vollständigen Zerfallen der zur wahren Kunst gehörigen Momente hervorgehen, und in dieser Verhältnißlosigkeit das Sichselbstzerstören des Symbolischen darthun.

Dem allgemeinen Standpunkte dieser Stufe zufolge steht auf der einen Seite die für sich fertig ausgebildete, aber gestaltlose Bedeutung, für welche als Kunstform daher nur ein bloß äußerlicher willkührlicher Zierrath übrig bleibt; auf der anderen die Aeußerlichkeit als solche, welche statt zur Identität mit ihrer wesentlichen innern Bedeutung vermittelt zu seyn, nur in der Verselbstständigung gegen dieß Innere und dadurch in der bloßen Aeußerlichkeit ihres Erscheinens aufgenommen und beschrieben werden kann. Dieß giebt den abstracten Unterschied der didactischen und beschreibenden Poesie, ein Unterschied, den, in Rücksicht auf das Didactische wenigstens, nur die Dichtkunst festzuhalten vermag, weil sie allein die Bedeutungen ihrer abstracten Allgemeinheit nach vorzustellen im Stande ist.

Indem nun aber der Begriff der Kunst nicht in dem Auseinanderfallen, sondern in der Identification von Bedeutung und Gestalt liegt, so macht sich auch auf dieser Stufe nicht nur das vollständige Auseinandertreten, sondern ebenmäßig auch ein Beziehen der verschiedenen Seiten geltend. Dieß Beziehen jedoch kann, nach Ueberschreitung des Symbolischen, nicht mehr selber symbolischer Art seyn, und unternimmt deshalb den Versuch, den eigentlichen Charakter des Symbolischen, die Unangemessenheit und Verselbstständigung nämlich von Form und Inhalt, welchen alle bisherigen Formen zu überwinden unfähig waren, aufzuheben. Bei der vorausgesetzten Trennung aber der zu vereinenden

Seiten muß dieser Versuch hier ein bloßes Sollen bleiben, dessen Forderungen Genüge zu leisten einer vollendeteren Kunstform, der classischen, aufbehalten ist. — Auf diese letzten Formen wollen wir, um einen näheren Uebergang zu gewinnen, jetzt noch kurz einen Blick werfen.

1. Das Lehrgedicht.

Wird eine Bedeutung, wenn sie auch in sich selbst ein concretes zusammenhängendes Ganzes bildet, für sich als Bedeutung aufgefaßt, und nicht als solche gestaltet, sondern nur von Außen her mit künstlerischem Schmuck versehen, so entsteht das Lehrgedicht. Den eigentlichen Formen der Kunst ist didactische Poesie nicht zuzuzählen. Denn in ihr steht der für sich als Bedeutung bereits fertig ausgebildete Inhalt in seiner dadurch prosaischen Form auf der einen Seite, auf der anderen die künstlerische Gestalt, welche ihm jedoch nur ganz äußerlich kann angeheftet werden, weil er eben schon vorher in prosaischer Weise für das Bewußtseyn vollständig ausgeprägt ist, und dieser prosaischen Seite, d. h. seiner allgemeinen abstracten Bedeutsamkeit nach, und nur in Rücksicht auf dieselbe, mit dem Zweck der Belehrung, für die verständige Einsicht und Reflexion soll ausgedrückt werden. Die Kunst in diesem äußerlichen Verhältniß kann deshalb im Lehrgedicht auch nur die Außenseiten, das Metrum z. B., gehobene Sprache, eingeflochtene Episoden, Bilder, Gleichnisse, beigefügte Expectorationen der Empfindung, rascheres Fortschreiten, schnellere Uebergänge u. s. f. betreffen, welche den Inhalt als solchen nicht durchdringen, sondern nur als ein Beiwerk danebenstehn, um durch ihre relative Lebendigkeit den Ernst und die Trockenheit zu erheitern und das Leben anmuthiger zu machen. Das an sich selbst prosaisch Gewordene soll nicht poetisch umgestaltet, sondern nur überkleidet werden; wie die Gartenkunst z. B. größtentheils ein bloßes äußeres Arrangiren einer für sich schon durch die Natur gegebenen und nicht an sich selbst schönen Oertlichkeit ist, oder wie die Baukunst die Zweckmäßigkeit eines für prosaische Zustände

und Angelegenheiten eingerichteten Locals durch Schmuck und äußere Decoration verannehmlicht.

In dieser Weise hat z. B. die griechische Philosophie in ihrem Beginn die Form des Lehrgedichts angenommen. Auch Hesiodus läßt sich als Beispiel anführen, obschon die recht eigentlich prosaische Auffassung sich erst dann vornehmlich hervorthut, wenn der Verstand sich mit seinen Reflexionen, Consequenzen und Classificationen des Gegenstandes bemächtigt hat, und von diesem Standpunkte aus mit Wohlgefälligkeit und Eleganz belehren will. Lucrez in Rücksicht auf die Naturphilosophie Epikur's, Virgil mit seinen landwirthschaftlichen Unterweisungen liefern Beispiele solcher Auffassung, welche es aller Geschicklichkeit zum Trotz nicht zu ächter freier Kunstgestalt zu bringen vermag. In Deutschland ist jetzt das Lehrgedicht nicht mehr beliebt, die Franzosen aber hat noch Delille außer seinem früheren Gedichte „Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages“ und seinem „homme des champs“ in diesem Jahrhundert noch mit einem Lehrgedichte beschenkt, in welchem als einem Compendium der Physik Magnetismus, Electricität u. s. f. nacheinander abgehandelt werden.

2. Die beschreibende Poesie.

Die zweite Form, welche hierher gehört, ist die dem Didactischen entgegengesetzte. Der Ausgangspunkt wird nicht von der im Bewußtseyn für sich fertigen Bedeutung, sondern von dem Aeußerlichen als solchen, Naturgegenden, Gebäuden, den Jahreszeiten, Tageszeiten und deren äußeren Gestalt genommen. Wie in dem Lehrgedicht der Inhalt seinem Wesen nach in gestaltloser Allgemeinheit bleibt, so steht hier umgekehrt der äußere Stoff für sich in seiner von den Bedeutungen des Geistigen undurchzogenen Einzelnheit und Außenerscheinung da, welche nun ihrerseits dargestellt, geschildert, beschrieben wird, wie sie dem gewöhnlichen Bewußtseyn vorliegt. Solch ein sinnlicher Inhalt gehört ganz nur der einen Seite der wahren Kunst an, nämlich dem äußeren Daseyn, das in der Kunst nur das Recht hat,

als Realität des Geistes, der Individualität und ihrer Handlungen und Begebnisse auf dem Boden einer umgebenden Welt, nicht aber für sich als bloße vom Geistigen abgeschiedene Aeußerlichkeit aufzutreten.

3. Beziehung beider Seiten.

Deshalb läßt sich denn auch das Lehren und Beschreiben nicht in dieser Einseitigkeit, durch welche die Kunst ganz würde aufgehoben seyn, festhalten, und wir sehen die äußere Realität mit dem innerlich als Bedeutung Erfaßten, das abstract Allgemeine mit seiner concreten Erscheinung ebenso sehr wieder in Verhältniß gebracht.

a) Des Lehrgedichts haben wir in dieser Hinsicht schon erwähnt. Ohne Schilderung äußerer Zustände und einzelner Erscheinungen, ohne episodisches Erzählen von mythologischen und sonstigen Beispielen kann es selten auskommen. Durch solches Parallelgehn aber des geistig Allgemeinen und äußerlich Einzelnen ist statt einer vollständig durchgebildeten Vereinigung nur eine ganz beiläufige Beziehung gesetzt, welche außerdem nicht einmal den totalen Inhalt und dessen gesammte Kunstform, sondern nur einzelne Seiten und Züge betrifft.

b) Mehr schon findet eine solche Bezüglichkeit zum großen Theil bei der beschreibenden Poesie statt, insofern sie ihre Schilderungen mit Empfindungen begleitet, welche der Anblick der landschaftlichen Natur, der Wechsel der Tageszeiten, der Naturabschnitte des Jahres, ein waldbewachsener Hügel, ein See oder murmelnder Bach, ein Kirchhof, ein freundlich gelegenes Dorf, eine stille trauliche Hütte erregen können. Wie im Lehrgedicht treten deshalb auch in der beschreibenden Poesie Episoden als belebende Staffage ein, besonders die Schilderung rührender Gefühle, der süßen Melancholie z. B., oder kleiner Vorfallenheiten aus dem Kreise des menschlichen Lebens in untergeordneten Sphären. Dieser Zusammenhang aber der geistigen Empfindung und äußeren Naturerscheinung kann auch hier noch ganz äußerlich seyn. Denn das Natur-

Local ist für sich als selbstständig vorhanden vorausgesetzt, der Mensch tritt zwar hinzu, und empfindet dieses und jenes dabei, aber die äußere Gestalt und die innere Empfindsamkeit im Mondschein, in Wäldern und Thälern bleiben einander äußerlich. Ich bin dann nicht der Ausleger, Begeisterer der Natur, sondern empfinde nur bei dieser Gelegenheit eine ganz unbestimmte Harmonie meines so und so erregten Innern und der vorliegenden Gegenständlichkeit. Bei uns Deutschen besonders ist dieß die allerbeliebteste Form; Naturschilderungen, und daneben, was Einem bei dergleichen Naturscenen eben an schönen Gefühlen und Herzensergüssen einfallen kann. Es ist dieß ein allgemeiner Heerstraßenweg, den Jeder entlang zu gehen vermag. Selbst mehrere Klopstock'sche Oden haben diesen Ton angestimmt.

c) Fragen wir deshalb drittens nach einer tieferen Beziehung beider Seiten in ihrer vorausgesetzten Trennung, so können wir dieselbe in dem alten Epigramm finden.

α) Das ursprüngliche Wesen des Epigramms spricht schon der Name aus; es ist eine Aufschrift. Allerdings steht auch hier noch auf der einen Seite ein Gegenstand, und auf der anderen wird etwas über ihn gesagt, aber in den ältesten Epigrammen, deren schon Herodot einige aufbewahrt hat, erhalten wir nicht die Schilderung eines Objects in Begleitung irgend einer Empfindsamkeit, sondern wir haben die Sache selber in gedoppelter Weise; einmal die äußere Existenz, und sodann deren Bedeutung und Erklärung, als Epigramm zu den schärfsten, treffendsten Zügen zusammengedrängt. Diesen ursprünglichen Charakter jedoch hat auch unter den Griechen das spätere Epigramm verloren, und ist mehr und mehr dazu fortgegangen, über einzelne Vorfälle, Kunstwerke, Individuen flüchtig hingeworfene geistreiche, witzige, anmuthige, rührende Einfälle festzuhalten und aufzuschreiben, welche nicht so sehr den Gegenstand selbst, als subjective sinnvolle Beziehungen in Rücksicht auf denselben herausstellen.

β) Je weniger nun der Gegenstand selber gleichsam in diese Art der Darstellung eintritt, desto unvollkommener wird sie da-

durch. In dieser Rücksicht lassen sich auch neuere Kunstformen noch beiläufig erwähnen. In Tieck'schen Novellen z. B. handelt es sich häufig um specielle Kunstwerke oder Künstler, um eine bestimmte Gemälde-Gallerie, oder Musik, und daran knüpft sich dann irgend ein Romänchen. Diese bestimmten Gemälde nun aber, die der Leser nicht gesehen, die Musiken, die er nicht gehört hat, kann der Dichter nicht anschaulich und hörbar machen, und die ganze Form, wenn sie sich gerade um dergleichen Gegenstände dreht, bleibt von dieser Seite her mangelhaft. Ebenso hat man auch in größeren Romanen ganze Künste und deren schönste Werke zum eigentlichen Inhalt genommen, wie Heinse in seiner „Hildegard von Hohenthal" die Musik. Wenn nun das ganze Kunstwerk seinen wesentlichen Gegenstand nicht zu angemessener Darstellung zu bringen vermag, so behält es seinem Grund-Charakter nach eine unangemessene Form.

γ) Die Forderung, welche aus den angegebenen Mängeln entspringt, ist einfach diese, daß die äußere Erscheinung und ihre Bedeutung, die Sache und ihre geistige Erklärung, ebenso wenig, wie es zuletzt der Fall war, zu einer durchgängigen Trennung auseinandertreten müssen, als ihre Einigung eine symbolische, oder erhabene und vergleichende Verknüpfung bleiben darf. Die ächte Darstellung wird deshalb nur da zu suchen seyn, wo die Sache durch ihre äußere Erscheinung und in derselben die Erklärung ihres geistigen Inhalts giebt, indem das Geistige sich vollständig in seiner Realität entfaltet, und das Körperliche und Aeußere somit nichts als die gemäße Explication des Geistigen und Innern selber ist.

Um die vollendete Erfüllung dieser Aufgabe zu betrachten, müssen wir aber von der symbolischen Kunstform Abschied nehmen, da der Charakter des Symbolischen gerade darin besteht, die Seele der Bedeutung mit ihrer leiblichen Gestalt immer nur unvollendet zu vereinigen.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

